CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen Cæcilien Vereins.

Monatsschrift für Katholische Kirchen Musik

Nebst einer Musik-Beilage.

Vol. 5. New-York, den 1. Februar 1878. No. 2.

John Singenberger, Redakteur. Fr. Pustet, Verleger.

"THE CÆCILIA",

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

CATHOLIC CHURCH MUSIC;

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET, No. 52 Barclay Street, New York,

with the Approbation of

His Eminence, Cardinal McCLOSKEY, Archbishop of New York.

Most Revd. JAMES ROOSEVELT BAYLEY, D. D., Archbishop of Baltimore.
Most Revd. J. P. PURCELL, D. D., Archbishop of Cincinnati.
Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D. D., Archbishop of St. Louis.
Most Revd. J. M. HENNI. D. D., Archbishop of Milwaukee.
Most Revd. J. J. LYNCH, D. D., Archbishop of Toronto.
Most Revd. J. J. WILLIAMS, D. D., Archbishop of Boston.
Rt. Rev. L. M. FINKE, D. D., Bishop of Leavenworth.
Rt. Rev. M. HEISS, D. D., Bishop of La Crosse.
Rt. Rev. J. DWENGER, D. D., Bishop of Fort Wayne.
Rt. Rev. S. H. ROSECRANZ, D. D., Bishop of Columbus.
Rt. Rev. R. GILMOUR, D. D., Bishop of Cleveland.
Rt. Rev. IGN. MRAK, D. D., Bishop of Marquette.
Rt. Rev. ST. V. RYAN, D. D., Bishop of Buffalo.
Rt. Rev. THOMAS FOLEY, D. D., Adm. of Chicago.
Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D. D., Bishop of St. Paul.
Rt. Rev. P. J. BALTES, D. D., Bishop of Alton, Ill.
Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D. D., Bishop of St. Cloud.
Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D. D., Bishop of Greenbay, Wis.
Rt. Rev. A. M. TOEBBE, D. D., Bishop of Covington, Ky.
Rt. Rev. C. H. BORGESS D. D., Bishop of Detroit, Mich.
Rt. Rev. HENNESSEY, D. D., Bishop of Dubuque.
Rt. Rev. JAMES GIBBONS, D. D., Bishop of Richmond, Va.
Rt. Rev. M. CORRIGAN, D. D., Bishop of Newark.
Rt. Rev. TH. HENDRIKEN, D. D., Bishop of Providence.
Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D. D., Bishop of Burlington.
Rt. Rev. McCLOSKEY, D. D., Bishop of Louisville, Ky.
Rt. Rev. J. J. CONROY, D. D., Bishop of Albany, N. Y.
Rt. Rev. J. A. HEALY, D. D., Bishop of Portland, Me.
Rt. Rev. FRANCIS McNEIRNY, D. D., Administrator of the Diocese Albany.

SUBSCRIPTION PRICES FOR "CÆCILIA".

PAYABLE IN ADVANCE.

1 Copy for Members of the Society, including the annual dues, free mail $1.60
1 Copy for non Members 1.10
5 Copies for $5.00 and 50 Cents each for Members extra.
10 " " 9.50 " " " " " "
20 " " 18.00 " " " " " "
30 " " 25.00 " " " " " "
1 Copy free mail to England 5 shillings.
1 Exemplar der „Cäcilia", postfrei nach Deutschland gesandt, kostet 5 Reichsmark.

Der Vortrag des Chorals.

(Schluß.)

Stellen wir ferner den Vortrag des Chorals als Recitativgesangs dem Vortrag mensurirter Gesänge gegenüber nach den Gesetzen, wie sie in der Schrift „Choral und Liturgie" niedergelegt sind. Als ersteres lernen wir dort kennen: im Choral gibt es keine Längen und Kürzen im Sinne der Prosodie, sondern nur accentuirte und nicht accentuirte Silben.

Fragen wir hier: was ist Accent? wie wird accentuirt? Der Accent ist nicht die Dauer und Länge eines Tones, selbst nicht die Stärke, sondern ein geistiger Nachdruck der Stimme, ein Insistiren derselben, eine Wahrgebung der seelischen Kräfte im Ton, der hierdurch seine eigenthümliche Klangfarbe, sein Leben empfängt. Längen und Kürzen in der Prosodie sind daher wesentlich verschieden von accentuirten und nicht accentuirten Silben. Wenn wir sprachlich accentuiren, so geschieht es vorzüglich durch den Mund, wenn wir musikalisch accentuiren, so tritt der Mund, das materielle Medium, zurück, die Accente werden mehr seelisch und wirken darum mehr auf das Ohr. Echter Choralvortrag ist darum quasi immateriell. Seele wirkt auf Seele. Wie nun aber das seelische Leben allseitig ist, so der Accent der Töne. Er ist ein anderer in der Einzelnote als solcher, ein anderer in Melismen (Notengruppen), ein anderer in den einzelnen Gesangespiecen, ein anderer zu bestimmten Zeiten (Festen ꝛc.). Fassen wir

schließlich die faßbare Seite des Accents in's Auge, so erscheint er als ein Anschwellen des Tones gleich dem Andringen einer Welle, und als ein entsprechendes Abfließen, er darf also nicht kantig und eckig sein, die Stimme darf nicht gewaltig gebraucht werden, man darf nicht übertreiben. Schreien ist der Tod des Genius, die halbe Stimme kann schon den Accent markiren. Der Accent darf jedoch auch nicht zu verwischt gegeben werden. Jede Silbe erhalte ihren eigenen, unabhängigen Accent. Halten wir noch den syllabischen und melodischen Accent einander gegenüber. Beide treffen zwar meist zusammen, doch können sie scheinbar auch kollidiren. Als Beispiel verweise ich auf unser Diözesan-Gesangbuch, dort ist in der 1. Choralmesse die Stelle: sedet ad dexteram patris. "teram" ist mit halben Noten versehen, auf "am" sind deren sogar 2 zusammengezogen (podatus) und doch ist "teram" sprachlich ohne Nachdruck, der melodische Accent darf daher nicht lang genommen werden; überhaupt gilt hier: der Sprachaccent darf durch den melodischen Accent nicht alterirt werden. "am" in dexteram ist sonach gleitend (nicht schwer) zu singen. (Vorsingen würde freilich die Sache verständlicher machen.)

Als weiteres Gesetz erfahren wir: *Die Noten im Choral haben keinen bestimmten, meßbaren* Werth, sie geben nicht die Dauer des Tones an, sondern dienen lediglich dazu, die Modulation der Stimme zu leiten. Die Modulation der Stimme ist ihr Steigen und Fallen. Die Choralnote giebt also an die Höhe oder Tiefe, d. i. die Intervallenschritte in der Recitation, sie darf den Textaccent in nichts schädigen. „Der Text ist Herr, die Note Sclavin." In der Profanmusik ist dies vielfach umgekehrt. (Man erkenne hieraus wieder den Ursprung des Chorals.) Wir haben übrigens im Interesse des Vortrags bei der Note noch länger zu verweilen. Der Ursprung der Note ist in der Neume zu suchen. Die Neumen waren seiner Zeit eine Art musikalischer Lesung, dynamische Zeichen, sie waren für den Gesang, was für die Sprache die Buchstaben, Silben und Worte bedeuten. Ihr Prinzip ist also nicht die Dauer des Tones, sondern die Angabe des musikalischen Accents, der Modulation. Unsere moderne Note, die mit Recht schon mit einem Faß verglichen wurde, in dem man eben stecken bleibe, hat nichts mehr von dieser ihrer ersten Aufgabe gerettet, sie ist im Dienste der Harmonie, nicht der Modulation, sie hat es mit der Dauer des Tones zu thun, im Choral kann sie also nur hemmen, sie ist eine Krücke, die man weglegen muß. Die Würfelnote hat nicht den bestimmten meßbaren Werth, eine semibrevis, nach Haberl entsprechend unserer ganzen Note, oder eine minima, entsprechend unserer halben Note, haben nicht den gleichen Werth wie unsere ganze und halbe Note, ihr Meßwerth richtet sich nach den Textaccenten, eine und dieselbe semibrevis hat daher verschiedene Dauer. Die Würfelnote ist darum für den Vortrag des Chorals noch verwendbar. Die Verwerthung unserer Note mit ihrer Eintheilung in Ganze, Halbe und Viertel ꝛc., namentlich Punktiren der Noten, macht den Choral hüpfend, beraubt ihn der Majestät und Grazie, die Verwerthung der ganzen, resp. durchweg halben allein macht ihn starr, leblos, beraubt ihn seines deklamatorischen Charakters. Und wollte man bei Gebrauch unserer Note von ihrer Zeitdauer absehen, so wirkt die Note schon durch die Gewöhnung unseres Auges an ihren Meßwerth störend. Sobald man aber sich von der Note beeinflussen läßt, bleibt nur noch der Balg, der Genius weicht. Singen wir also Choral auch der im Gebrauch stehenden Quadratnote.

Unser Benediktiner führt uns ein weiteres Gesetz vor in dem Satze: *Die Abtheilungen des Chorals sind nicht nach Takten und Taktstrichen wie im mensurirten Gesang zu machen, sondern sind durch den Text gegeben.* Takt im Choral wäre so lächerlich wie das Versmaß in Prosa. Takt ist Mensur, ist gebundener Rhythmus, Choralgesang aber ist freie rhythmische Recitation. Aus diesem Grund ist auch der sogenannte Doppelschlag, nämlich der Brauch, den Rhythmus des Chorals in den Auf- und Abstreich zu vertheilen, zu verwerfen.

Gehen wir zu den Pausen über. Auch sie richten sich nach den Textabtheilungen. Sie sind ungleich, unmeßbar und natürlich, sie können nicht durch meßbare von bestimmter mathematischer Dauer angegeben werden. Der Sinn der Worte bestimmt die Pausen. Die Pausen haben verschiedene Gradation, je nachdem solche der Text, Worte, Satztheile wie Sätze mit sich bringen.

Nach größern Satztheilen oder gar Perioden treten die längsten Pausen ein. Ernster, feierlicher Text ruft wiederum längere Pausen hervor. Daher sind auch die Pausen nach den Festzeiten und nach dem Geist des jeweiligen Gesangstückes verschieden. Größere Sängerkräfte (Chöre) machen von selbst merklichere Pausen. Für das Anbringen der Pausen ist noch zu beachten, daß sie durch Dehnung der Schlußnote einzuleiten sind. Rasches Abbrechen kommt in den Pausen vor. Die Pause ist ein Ruhepunkt. Ihr tieferer Sinn ist aber nicht blos das Ausruhen der Stimme und das Athemholen, sondern ein Sichverlieren im *Text*, gleichsam ein Uebertritt in stille Anbetung und Betrachtung. Man sieht, wie auch hier der Text König und Meister ist.

Ein eigenes Studium und besondere Gewandtheit erfordern die *Jubilationen* im Choral. Sie sind Gesangsformeln ohne Text, melodische Accente, sie sind Ergüsse des Herzens, die aus der Begeisterung durch das Einleben in den Text fließen, sie sind Schönheiten, zu vergleichen den Weinranken, die sich um den Stamm winden. Sie sind der Glanz natürlicher Musik, voll Schwung, voll scharfer Accente, reicher Melodik, kräftiger Schlüsse, mannigfaltiger Pausen und malerischer Uebergänge. Dieses ihr Wesen bestimmt auch ihren Vortrag. Weil sie nicht für sich bestehen, nicht vom Text zu trennen sind, so erheischen sie besondere Aufmerksamkeit der Sänger in ihrer Darstellung, sie sind vor Allem aus dem Text herauszuquellen. Accentuation und Recitation darf durch sie nicht nothleiden. Das klarste Bild ist, sie mit dem Echo oder mit dem Faltenwurf eines Kleides in Analogie zu stellen. Das Echo wird vorzüglich bestimmt durch seinen es erzeugenden Schall, die Falte eines Kleides richte sich nach dem Körper, nicht dieser sich nach dem Kleide, die Jubilation richte sich ebenfalls nach ihrem Erzeuger, dem Text. Rhythmus, Kraft und Klang der Stimme, alles dies wachse aus dem Text heraus. Für die Noten in der Jubilation gilt darum dasselbe Gesetz, das wir oben schon gaben, sie sind nicht meßbar. Bei Steigungen der Töne merke man sich, die oberste Note ist gleichsam Vater der übrigen, zu ihr steige man hinauf durch Anschwellen, Steigern von 2 zu 2 Noten, von ihr kehrt man rückwärts durch sanftes Abfließenlassen, ähnlich unserm decrescendo. Die Noten mit Strichen haben den Hauptaccent, sie bilden das Gerippe der Melodie, die übrigen schmiegen sich an diese Hauptnoten an, umranken sie. Größere neumatische Formeln müssen im Vortrag unterschieden werden. Sie sind ein melodischer Satzbau, in welchem jeder Satz seine Accentuirung finden muß.

Widmen wir noch dem *Chorgesang* ein kurzes Wort. Choral ist auch Wechselgesang. Ein weiser Wechsel gibt ihm Mannigfaltigkeit, es darf also eine Vertheilung in Solo und Chor, in 2 Chöre ꝛc. stattfinden. (Haberl zeigt in seinem Magister choralis für Kyrie allein 5 Gattungen der Vertheilung in den Wechselgesang.) Der Sologesang, wo solcher vorkommt, soll immer das Modell sein. Der Chor tritt schon von selbst mit schwererem Tritte auf. Für ihn gilt durchgreifende Subordination. Die Töne Aller sollen wie aus Einem Munde fließen (Univocität,) selbst die Klangfarbe des Tones richte sich nach den Mitsängern, die Stimmen verschmelzen sich ineinander, sie amalgamiren sich. Dazu gehört aber, daß man immer attent sei. Zerstreuung rächt sich, stört. Darum nehme man in Chören auch richtige Stellung. Man muß einander hören, einander gleichsam die Töne vom Munde abnehmen; so kommt Einheit, Leben und Frische in den Vortrag. Der Vortrag sei überhaupt lieber zu frisch als langsam oder gar schleppend.

Weisen wir zum Schlusse darauf hin, daß der Choralvortrag, wie aus Bisherigem sehr erhellen dürfte, der Einübung bedarf so sehr wie harmonischer Gesang; „er ist, wie jene großen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeiten, sondern ernsten und tiefern Studiums." (Amberger.) Wir dürfen übrigens vor der Höhe der Anforderungen an den Choralisten keineswegs erschrecken. Gutes Vorsingen überwältigt die erheblichsten Schwierigkeiten in Aussprache, Accentuirung ꝛc.

Es vermittelt die präcise und rasche Auffassung der reichen melodischen Formeln, es begeistert die Lernenden, sobald sie Fühlung des wahren Verständnisses gewinnen, es überträgt gleichsam in sie wie durch Einhauchen den seelischen Accent, macht empfinden das Wesen des höhern Geistes im Choral, es muß aber ein erprobtes Vorsingen sein, ein Mustersang, dem man stetig zuhören könnte und möchte. Selbst Kindern, ja mehr als Erwachsenen, ist auf diesem Weg der Choral zugänglich, sie fassen und geben ihn nur zu keck. Möge er denn wiederum ertönen in unsern Tempeln in seiner Natürlichkeit, Leichtigkeit, in seinem Schwung, in seiner Würde und Salbung, möge er die Gläubigen erbauen, ihre Gluth der Andacht lodern machen, möge er zum Korrektiv der Kirchenmusik überhaupt werden; verirrte sich diese ja nur, weil sie sich von seinem Idiome und darum auch von seinem göttlichen Geiste trennte. (M. f. P.) M. in N.

Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik.

X.

Die Dynamik.

Wir kommen jetzt in diesem Artikel auf einen sehr wichtigen Punkt, auf die Dynamik, zu sprechen. Ihr Wesen ist oft vollständig verkannt, nicht allein von manchen Nicht- oder Anti-Cäcilianern, die dafürhalten, daß die ganze Bravour cäcilianischer Musik im beständigen Wechsel von piano und forte bestehe, sondern besonders auch von vielen Chordirigenten selbst, die deßhalb beim Gesangunterricht oft ganz verkehrt zu Werke gehen.

Man mag nun ein noch so leises Piano singen, immer muß es noch eine gewisse Volltönigkeit haben, wenn es von Wirkung sein soll. Und welcher Art ist denn die Wirkung des Piano oder Pianissimo? Es wirkt geistig und vergeistigend, so daß auf seinen Schwingen die Seele des Sängers sowohl, als des Zuhörers behenden Flug's bis zum Throne Gottes sich erschwingt. Ein solches Piano, besonders von einem großen Chor, ist eine Schönheit und übt eine solche geistige Macht auf eine noch so zahlreiche Zuhörerschaft, daß dieselbe dadurch vollständig lautlos, gleichsam in höhere Regionen versetzt wird.

Das Forte dagegen, auch wenn es den höchsten Grad erreichen soll, darf nie und nimmer Geräusch und Geschrei sein. So etwas liegt ganz außerhalb seines Bereiches, ist im Gegentheil unerträglich und wirkt peinlich. Wohl aber wirkt ein richtiges Forte und Fortissimo mehr für das Gefühl und die Nerven. Diese soll es allerdings erregen und heilsam erschüttern.

Was hören wir nun aber öfters? Ein überleises, unbestimmtes, nichtssagendes Piano einerseits und Geräusch und Geschrei anderseits. Besonders in Letzterm wird manchmal Entsetzliches geleistet, und man muß oft die armen Sänger (und Schulkinder) bedauern, wenn so ihre Stimmen gewaltsam ruinirt werden. Namentlich bei der Vesper wird in dieser Hinsicht viel, sehr viel gefehlt; als ob man die Psalmen auf keine andere Weise (man gestatte uns den Ausdruck) an den Mann bringen könnte. Kein Wunder, wenn bei derartiger geringschätziger Behandlung der Vesper dieselbe mancherorts wenig besucht wird. Wie schön dagegen ist die liturgische Vesper, wenn sie mit Würde, Geist und Ausdruck gesungen wird! Sie zieht die Leute auch in den Nachmittags-Gottesdienst. Das wissen wir aus Erfahrung.

Welches ist nun aber die Grundlage für das richtige Piano und Forte? Oder, welches ist die Grundlage, die Basis der musikalischen Dynamik? Offenbar weder das Piano noch das Forte. Diese Beiden bilden ja die Pole derselben. Die Uebung im Piano-Singen allein, wird es nie zum Forte-Singen, und die Uebung im Forte-Singen nie zum Piano-Singen bringen, während man allerdings für den Beginn des Gesangunterrichtes solche Uebungen vornehmen muß, um den Kehlkopf u. s. w. tüchtig zu machen.

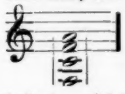
Nein, die Grundlage dieser Dynamik ist der gleichmäßig stark ausgehaltene Ton. Wir glauben, daß dieser Satz bei verschiedenen Chordirigenten verschiedene Gedanken wachrufen wird, und daß damit manch einer den Schlüssel erhalten hat zur Entdeckung der Ursache vieler seiner Mißerfolge. Man mache in der nächsten Gesangprobe bezügliche Versuche mit verschiedenen Buchstaben auf der nämlichen Note, dann mit der Tonleiter u. s. f., und man wird sich selbst überraschen und überzeugen, wie mangelhaft diese Uebungen ausfallen, und welche Anstrengung erfordert sein wird, um zum richtigen Erfolge zu kommen. So lange man es aber nicht erreicht hat, daß die Sänger diesen starken Ton gleichmäßig aushalten und singen, so lange erblüht kein richtiges Piano und kein richtiges Forte. Denn erst von diesem gleichmäßig stark ausgehaltenen Tone aus kann die Uebung zum Piano und Forte hin sicher und erfolgreich geschehen.*)

Daß die Sänger bei diesen Uebungen (wo es sich hauptsächlich um Kräftigung der Lunge und Brust handelt), wie überhaupt beim Gesang am gehörigen Orte Athem schöpfen, und mit demselben sparsam sein müssen, wollen wir wenigstens andeuten; ebenso, daß man die Vokale rein ausspreche.

Die richtige Anwendung dieser Dynamik nun in den verschiedensten Nüancen ihrer Grade ist der musikalischen Sprache, d. i. dem Gesange, so wesentlich, als die Modulation der Stimme für den rhetorischen Vortrag. Diese Dynamik ist für die Musik so natürlich, wie es für mich natürlich ist, durch ruhigere oder heftigere Sprache meinen verschiedenen Gefühlen Ausdruck zu geben.

Nichts zeigt daher mehr die Vernachläßigung unserer katholischen Kirchen-Chöre, als das rohe Geschrei und der Mangel des po. auf denselben. Dagegen zeigt sich die Disciplin eines Chores ganz besonders im po. und pp. Denn ein Chor, der gut p. und pp. singt, hat eine gute Schule durchgemacht. Und „wenn ein Chor kein eigentliches po. und pp. kennt, kennt er auch kein eigentliches f. und ff., selbst wenn er wirklich f. und ff. singt. Denn letzteres wird erst wirkungsvoll durch den Gegensatz. Ohne ein wirkliches po. und pp. gibt das f. des Chores nur „„viel Geräusch aber keine Kraft““ (Wagner). Die Nothwendigkeit des po. zeigt bald die Praxis, denn ein Chor ohne solches macht nie packenden Eindruck, während ein im po. geschulter Chor die wunderbarsten Effekte hervorbringt. Die Wirkung der Litanei von Orlando Lasso hängt von diesem po. und pp. ab.“**)

Für unsere praktischen Anweisungen wollen wir den offenbar sehr erfahrenen Verfasser: „Ueber das Dirigiren (S. 27. ff.) reden lassen: „In Nr. 3 der „Flieg. Blätter für kath. Kirchenmusik“ von Witt ist gesagt: Die allermeisten Chorregenten stünden so tief, daß sie das „Adoramus“ von Wesselack nicht aufzuführen im Stande wären. Die Hauptschwierigkeit liegt offenbar im Piano-Halten, im richtigen Betonen, Athmen u. s. w. Woher aber diese Schwierigkeit? Weil der Text nicht verstanden und überlegt wird. Der Text gibt deutlich an die Hand, wie das Stück aufgeführt werden muß. Lege ich auf Einen Akkord nach Art der Falsi bordoni verschiedene Textworte: z. B. auf



einmal das Grad. am zweitem Fasten-Sonntage: "Tribulationes cordis mei dilatatae sunt, de necessitatibus etc." „Die Drangsale meines Herzens haben sich gemehrt; von meinen Nöthen befreie mich“, so werde ich das von meinen Sängern anders deklamiren und betonen lassen, als wenn der Graduale-Text des dritten Fasten-Sonntages unterlegt ist: "Exurge Domine etc." „Erhebe Dich, o Herr, es trotze nicht ein Mensch, vor Deinem Angesichte sollen gerichtet werden die Völker.“ So sind die Falsi bordoni durchaus nicht völlig gleichartig zu nehmen. Abgesehen, daß man z. B. das "Gloria Patri", sei es choraliter oder mehrstimmig, piano intonirt, kann man durch Hervorhebung jener Worte, welche eine liturgische Aktion erfordern, wie im "Laudate pueri" die Worte: "Sit nomen Domini benedictum", indem man sie adagio nimmt, oder das "miseri-

*) Anmerkung. Wir wollen nicht etwa so verstanden sein, als ob wir diese Uebung des gleichmäßig stark ausgehaltenen Tones u. s. w. als den Anfang des Gesangunterrichtes bezeichneten, am allerwenigsten in Schulen. Hier handelt es sich um das Studium des Tonschwellens und -Abnehmens, dieser sog. "messa di voce". Es ist dagegen eine verderbliche Gewohnheit mancher Lehrer, die Schüler von Anfang an mit Schwell-Studien zu quälen. Für den Anfang des Gesangunterrichtes ist es viel wichtiger, erst den Kehlkopf tüchtig und geschickt zu machen durch Uebung verschiedener Passagen, erst Piano, dann m-f. endlich f. Ebenso wird der tüchtige Musiklehrer die Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Stimme berücksichtigen und folglich seine Forderungen bezüglich des gleich und stark auszuhaltenden Tones danach stellen.

**) Ueber d. Dirig. S. 28.

cors et miserator Dominus" im "Confitebor", indem man ihnen einen sanftern Ausdruck gibt u. s. w., viele Nüancen in dieselben, überhaupt schon in die Art des mehr oder minder scharfen, des schnellen Sprechens der Worte legen.

Ebenso sind in den Litaneien die gleich componirten Strophen nicht auch gleich vorzutragen. Bei der höchst monotonen Litanei in Mettenleiter's „Enchiridion" p. XVI., ließ ich den Alt Anfangs vorsingen, langsam, flehend. Bei "Pater de coelis" begannen die Tenöre, bei „Mater Christi" ein Sopranist; bei "Virgo" sämmtliche Tenore, beim "Speculum" alle Soprane, bei "Turris" ein Tenor, bei "Salus" viel langsamer (der Chor piano respondirend) ein Sopran, bei "Regina" alle Bässe (schneller). Bei "Agnus" ein Tenor (langsam, feierlich), zuletzt zwei Alte bei "Christe". Das letzte "Kyrie" molto adagio. Dabei schwieg bald die Orgel, bald setzte sie begleitend ein Der Eindruck ist sicher kein monotoner, wie dieß auch Kothe's Reiseskizzen (Mus. s. II. p. 80) von R. bezeugen.

Mit der einfachen fünfstimmigen Litanei: (im neuesten Litaneienhefte der Mus. div.) von Orlando Lasso (um einen Ton zu erhöhen, wie die von Cornazzano v. Mel.) haben Schr., W. ꝛc. schon wahre Begeisterung hervorgerufen. Der Schlußsatz pianissimo adagiosissimo macht einen geradezu überwältigenden Eindruck. Die Aufführungen am 27. August und 21. September 1869 sind wohl in mancher fremder Gäste Gedöchtniß für Lebenszeit eingegraben. Und wie viel waren der Sänger? Drei Soprane, zwei Alte (Knaben), jeder der beiden Tenore einfach besetzt, zwei Bässe, im Ganzen neun Sänger; ich habe dieselbe Litanei am 3. April 1869 mit sieben Sängern und dem gleichen Erfolge aufgeführt. Die Mittel, selbst die herzergreifendsten, rührendsten Effekte zu erzielen, sind meist ungemein einfach. — Welche Wirkungen man mit der voranstehenden Litanei aut. ign. machen kann, mögen zwei Kenner, die Herren Kaim und Fr. Schmidt, die am 7. Sept. 1868 bei der Aufführung in St. E. zugegen waren, bezeugen. Ich sage das nur, um jenen Chorregenten entgegenzutreten, die über so einfache Compositionen mitleidig, wenn nicht verachtungsvoll, die Achseln zucken. Freilich geben Mozart's Litaneien dem Verstande mehr zu denken. Aber abgesehen davon, daß sie liturgisch verfehlt sind, haben sie zu thun, um an Eindruck mit den obigen concurriren zu können.

Aber nicht blos bei so leicht aufzufassenden Werken giebt der Text die Normen. Wer erkennt nicht, daß Joh. Gabrieli in seinem achtstimmigen Magnificat (neuestes Heft der Mus. div.) bei „fecit potentiam etc. Der Herr hat Macht geübt mit seinem Arme und die Stolzen zerschmettert," des Textes wegen eine großartige Steigerung (deßhalb sehr scharf zu betonen und acel. zu nehmen) anbringt und mit gewaltigen Schlägen abschließt, was jedem die Generalpause verdeutlicht. Man sehe auch den ersten Zusammentritt aller acht Stimmen bei "Omnes gentes, alle Geschlechter! Dieselben Aufschlüsse giebt der Text in Casciolini's "Angelus Domini" bei "surrexit" etc.

Man kann aber nicht leugnen, daß manche Texte nur Ein Gefühl aussprechen, oder daß sie weniger Anhaltspunkte in Bezug auf Vortrag an die Hand geben. Gehen wir das oben genannte Motett durch. Viele Leser werden sich erinnern, daß Witt mit demselben die durchschlagendsten Effekte erzielte (vergl. seine Flg. Bl. IV. p. 84, 90 etc.). Welches war der Vortrag? Beide Chöre sangen das "Angelus Domini" mfo. mehr erzählend, das "descendit" trat schon kräftiger auf; der aufsteigende Baß und Sopran bei "accedens" sehr crese. Jeder sieht, daß beim Zusammentritt der acht Stimmen "Et super eum sedit" der Componist abschließt; er war ffo. Das "Et dixit mulieribus" war ruhig, erzählend; die Worte des Engels „Fürchtet euch nicht" sanft < >, wobei das b des Basses etwas schärfer betont wurde und dadurch zur berechtigten Geltung kam. Von "scio enim" an begann nun eine 22 Takte lange Steigerung, die bei "Crucifixum" schon fo. war, dann aber durch Wechsel des Tempo, durch die in den höchsten Lagen sich bewegenden Stimmen durch den Rhythmus das Höchste an Effekt bietet, den die Musik bieten kann. Wie leicht Monotonie zu vermeiden ist, zeigte die Betonung des "Venite". "Ubi positus erat' blieb ruhig (mfo.) liegen; *Do*minus betont. Feierlich schloß dieser Satz ritard. Das Alleluja begann 𝅗𝅥 = 108 piano. Erst im 7. Takte begann eine Steigerung. Pag. 8 Takt 3—7 waren wieder ruhig gehalten; Steigerung; dim. Takt 14 und 15; piano Takt 16, Steigerung; p. 9 Takt 5 und 6 dim. Vom Takt 9 an ff.; p. 10 Takt 7 — 12 marcatissimo jede Silbe. Pag. 11. Takt 5 und 6 rit., Takt 7, 8 9, adagio ffo. Das darauf folgende Motett (um einen Ton höher intonirt), begann fo.; das Gloria (3/4 Takt) po., ein wenig crese. Takt 2, Takt 3 ppo. Deo < *fo.* >. Wiederholung ebenso; Schluß sehr langsam und breit. Der Vortrag des nächsten Motetts läßt sich nicht beschreiben. "Insipientium" fo., *mori* sehr stark sforzando und Fermate, decrescendo bis ppo.; bei der Wiederholung der beiden Worte derselbe Vortrag."

Man hat nun vor Allem zu unterscheiden zwischen gleichzeitigen und imitirten Sätzen. Bei gleichzeitigen homophonen Stellen, wo also alle Sänger den Text miteinander aussprechen, kann man sehr viel Dynamik anwenden; und der Text giebt dann meistens wie von selbst dazu Veranlassung. Schon wenn wir z. B. Kyrie eleison blos pathetisch deklamiren, so werden wir bis zum Eleison immer steigen; ähnlich bei andern Stellen.

Bei den imitirten Sätzen dagegen kommt es vorzugsweise darauf an, daß der Text richtig betont werde. Von diesen imitirten Sätzen sagt Proske: „Das Leben der Darstellung muß von Innen kommen, d. i., aus dem inneren Verständnisse der musikalischen Rede, des harmonischen Inhalts richtig und wahrheitsgetreu hervorgehen. Thema, Contrathema, Fülle und Theilung der Stimmen, Deklamation und Accentuation, wie sie in der Regel vom Componisten treffend ausgeprägt sind, rhythmische Abwechslung, vor Allem Reinheit der Intonation, Festhalten, Binden und Tragen des Tones liegen überall dem Verständnisse ziemlich nahe und sind hinreichende Stützpunkte eines richtigen, wahren und schönen Vortrages älterer Gesänge." (Mus. div. I. p. XLIV.)

Hier besonders liegt Alles auf dem Dirigenten. Und der Chor muß so disciplinirt sein, daß er denselben versteht, seine leisesten Handbewegungen befolgt.

Es folgt daraus ganz besonders, daß man nicht zu schnell über die „leichten Sachen" hinweg zu den schweren gehen soll, zu solchen, denen man nicht gewachsen ist. Wir haben an obigen Beispielen gesehen, welchen Effekt man mit wenigen Sängern und mit den allereinfachsten Sachen erzielen kann. Darum sei man vorsichtig in der Auswahl der für seinen Chor passenden Musik, auf diese aber verlege man sich allen Ernstes. Zum Fortschritte aber befähige man sich vor Allem durch Gesangunterricht, speciell durch die oben angedeuteten Uebungen. So möge dann uns wieder ein Kunstgesang erblühen, im wahren Sinne des Wortes, würdig der erhabenen Majestät unserer Tempel und des darin wohnenden Gottes!

Der Gesangunterricht in kirchlichen Gesang-Schulen.

(Fortsetzung.)

Außer dem Vorgenannten hat der Schüler noch so manches Andere zu erlernen, als: das regelrechte und zeitige Athemschöpfen, stark und schwach Singen, Anschwellen und Abnehmen der Töne u. s. w., was an passender Stelle in den Unterricht einzufügen ist. Endlich erübrigt noch das Studium des theoretischen Theiles: die Kenntniß der Intervalle und der verschiedenen Tonarten, der melismatischen und dynamischen Zeichen u. s. w.

Ueberblickt man diese Masse des Lehrstoffes, und will man auf jeden einzelnen Theil desselben die nöthige Zeit und Sorgfalt verwenden, so wird man sehr leicht zu der Ueberzeugung gelangen, daß man dieses Ziel durch den in der Elementarschule zu ertheilenden Gesangunterricht nicht erreichen kann, und daß ein derartiger Gesangcursus durch eine besondere Gesangklasse selbst dann nicht in einem Jahre abgemacht werden könne, wenn man lauter mit musikalischem Talent begabte Kinder vor sich hätte.

Die von der Natur mit musikalischem Talente und einer schönen Stimme begabten Kinder sind nun aber seltener zu finden, als man glaubt, und muß man sich meistens mit solchen begnü-

gen, die ein mittelmäßiges Talent haben. Das Fehlende muß dann durch Fleiß und Ausdauer von Seiten des Lehrers ersetzt werden.

Bei der Auswahl der für den Kirchenchor sich eignenden Knaben, die im Alter von 8—9 Jahren stehen, muß auf Folgendes Rücksicht genommen werden:

Erstens muß das Kind vor Allem eine schöne klangvolle Stimme haben und mit Leichtigkeit und ohne besondere Anstrengung singen können. Stimmen von größerem Tonumfange verdienen den Vorzug. Auch darf das zu wählende Kind keinen Fehler am Sprachorgane haben; denn es giebt Kinder, die das i, o, s, r, z und andere Laute nicht rein auszusprechen vermögen. Selbstverständlich muß man hohe und tiefe Stimmen auswählen, um später den Sopran und Alt besetzen zu können.*) —

Zweitens muß das Kind ein feines musikalisches Gehör haben. Es muß im Stande sein, einzelne Töne und leichtere und schwerere Intervalle, die ihm auf der Violine**) vorgespielt werden, richtig nachzusingen, denn es giebt Kinder, die zwar eine gute Stimme, aber einen Fehler am Gehörorgane haben, und die deßhalb, wenn sie mit den andern Kindern zusammen singen, stets alle Töne etwas zu tief singen.

Drittens muß das auszuwählende Kind eine feste Gesundheit und eine starke Körperkonstitution haben. Kinder mit schwacher Brust, die im Sprechen und Singen leicht ermüden und darnach einen trockenen Husten verspüren, oder solche, denen beim Singen das Blut nach dem Kopfe steigt und denen die Halsadern stark anschwellen, oder die erbliche Anlage zu Brüchen oder Kröpfen haben, sollen zum Gesange nicht verwendet werden: denn sie würden leicht Gefahr laufen, ihre Gesundheit zu ruiniren, während kräftige und gesunde Kinder unter der Leitung eines tüchtigen Gesanglehrers die Brust und alle Singorgane bedeutend stärken.

Viertens muß das Kind eine gewisse geistige Begabung, namentlich einen klaren Verstand, ein treues Gedächtniß, eine schwunghafte Einbildungskraft, eine große Erregbarkeit und eine tiefe Innigkeit haben.

Hat der Lehrer sich nun 15—16 Kinder ausgewählt — eine größere Anzahl ist nicht rathsam, indem man sich sonst nicht eingehend mit jedem einzelnen Schüler beschäftigen kann — so muß er sich mit den Eltern derselben darüber verständigen, daß sie dafür sorgen, daß der Schüler die festgesetzten Gesangstunden regelmäßig besucht, daß sie ihm dafür die nöthige Zeit gönnen und seinen Fleiß durch Aufmunterung anspornen und wach zu erhalten suchen. —

*) Panseron giebt in seiner großen Gesangsschule folgende äußere physische Erkennungsmerkmale der verschiedenen Stimmgattungen: „Sänger mit hoher Stimme (Soprane und Tenore) haben die oberen Theile des Stimmapparats um Vieles entwickelter und beweglicher als tiefe Stimmen. Bei Letzteren ist der Kehlkop breiter (weiter) und dehnt sich fast bis zur Mitte des Halses aus. Der äußere Vorsprung des Schildknorpels („Adamsapfels") ist ausgebildeter, die Nase verlängerter, die Nasenhöhlen weiter, und die Brust und die Schultern breiter. Dagegen ist bei diesen (tiefen) Stimmen der Mund kleiner, das Gaumensegel dicker und minder groß, das Zäpfchen tritt weniger hervor und ist weniger beweglich; kurz alle Theile der Kehle sind mehr zusammengezogen. Bei den Sopranen und Tenoren ist in der Regel das Gesicht kleiner, dagegen der hintere Theil des Mundes größer, der Kehlkopf erstreckt sich bis an die untere Kinnlade, die Nasenlöcher sind enger, aber das Zäpfchen ist desto entwickelter und beweglicher, das Gaumensegel ist größer und dünner und die Zunge dicker und breiter." Ueberhaupt kann man annehmen, daß ein Mensch mit einem schönen und proportionell geformten Kopfe und Gesichte auch eine schöne Stimme habe. Und wer ein schönes Sprachorgan hat, der hat auch eine schöne Stimme.

**) Von allen Instrumenten eignet sich am besten die Violine zum Ertheilen des Gesangunterrichtes, und es wird vorausgesetzt, daß jeder Gesanglehrer einige Fertigkeit im Violinspielen besitze. Sehr wünschenswerth ist es, wenn die Gesangschüler ein Instrument (etwa Klavier oder Violine) gleichzeitig erlernen könnten, indem sich die darauf verwendete Zeit reichlich lohnt. Wenn ein Sänger sich denken kann: f, c, a, g, d etc. klingt auf dem Instrumente so und so, so wird es für ihn beim Treffen der Töne sehr bald keine Schwierigkeit mehr geben. Es ist daher ein sehr weises Statut so mancher Chorknabeninstitute (wie z. B. in Trier, Regensburg und anderswo), daß alle Gesangschüler Violin spielen lernen müssen. Man lasse die Sänger aber nur kein Blechblasinstrument erlernen, denn es ruinirt die Stimme. —

Nach diesen Vorbereitungen kann nun der eigentliche kunstmäßige Gesangunterricht beginnen. Zur leichteren Uebersicht theile ich die Methode in einzelne Lektionen ein, und es muß bei einer jeden Lektion so lange verweilt werden, bis alle Kinder die Lektion vollständig erlernt haben.

Erste Lektion.

Uebungen im Tonansatze. Man lasse jeden einzelnen Schüler einen Ton in der mittleren Stimmlage, etwa g oder a, auf die Silbe "la" mit weit geöffnetem Munde von der Dauer einer ganzen Note singen und halte darauf, daß der Ton ohne Vorschlag, d. h. ohne Ziehen von unten herauf, angesetzt werden und daß er ohne Drücken oder Krächzen endige. Man hat oft sehr viele Mühe bei diesen Uebungen, bis die Kinder daran gewöhnt sind, stets die Zähne gehörig von einander zu machen, die für den betreffenden Vokal erforderliche richtige Mundstellung anzunehmen und den Ton rein*) anzusingen.

Zweite Lektion.

Uebung des Gehöres und des Tongedächtnisses. Auch diese Uebungen müssen mit den einzelnen Schülern vorgenommen werden.

Man spiele auf dem Instrumente erst einen einzelnen Ton vor, warte eine kleine Weile und lasse dann den Ton durch einen Schüler auf die Silbe "la" nachsingen. Darnach spiele man zwei Töne, und später drei Töne vor, und lasse dieselben nach einer kleinen Weile durch diesen und jenen Schüler nachsingen. Verminderte und übermäßige Intervalle, so wie alle ganz hohen Töne sind hier noch zu vermeiden. Gleichzeitig stelle man die Frage, welcher der vorgespielten Töne der höhere oder tiefere sei. Das Einüben kleiner einfacher Lieder nach dem Gehöre, um das Tongedächtniß noch mehr zu schärfen, ist auf dieser Stufe ebenfalls von großem Nutzen.

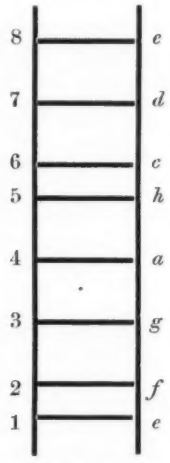
Dritte Lektion.

Auffassen der einzelnen Töne als Glieder einer ganzen Tonreihe, d. h. Vorführung der Scala.

Man wähle zu diesen Uebungen die phrygische Tonleiter e f g a h c d e, weil in dieser diatonischen Scala die Intervalle am reinsten hervorgebracht werden können. (Die Durtonleiter ist für den Anfang zu hart und schwerfällig, und es werden in derselben in der Regel die Terz und Sexte zu tief gesungen.) Man übe jedoch im Anfange mit den Schülern nicht gleich die ganze Scala, sondern nur die einzelnen Tetrachorde a g f e, g f e d, f e d c.**) Zur Veranschaulichung der Tonleiter bediene man sich des Bildes einer natürlichen Leiter, an welcher sich die halben und ganzen Tonstufen, wie auch das Steigen und Fallen der Töne am besten veranschaulichen lassen, wie folgt:

*) Der verdienstvolle und erfahrene Domkapellmeister Quante schrieb mir hierüber: „Meine Ansicht ist kurz gefaßt die, daß Gesang- und Sprech- oder Sprachübung so innig in einander greifen sollen, daß sie beide sich unterstützen, aber der Laut des Vokals einzig, richtig und schön gebildet wird. Ich nahm in der Regel zur Grundlage die Silbe "la", der ich, aber sehr zögernd und vorsichtig, die anderen Vokale o e a i mit dem Anlaute "e" folgen ließ. Mit möglichst sorgsamer Ueberlegung und Berücksichtigung aller Umstände schloß ich daran die labialen, gutturalen ꝛc. Laute bis zum aspirirten und reinen Vokal; so arbeitete ich mit Erfolg bis zur Fertigstellung einer klaren und, weil durch Gesang geschult, lieblichen Aussprache, leicht, angenehm und spielend. Die Knaben lernten singen und sprechen zugleich; beides unterstützt sich gegenseitig."

**) Im Interesse der Reinheit des Tones ist diese Uebung abwärts der aufsteigenden Tonfolge vorzuziehen; letztere wird von Anfängern selten richtig gesungen; von ersterer sagt Quante: „Eine oder zwei große Sekunden abwärts, dann die kleine als weicher, sanfter Abfluß nach! Versuche es ein Jeder, wie leicht, sanft, herzwohlthuend sich etwa a g f e nehmen lassen. Es ist so etwas Sicheres in dem Maaße, so etwas Exaktes in dem Ansatz und Anstreich und Anschlag — ich gebe drei Bezeichnungen, um zu zeigen, wie in dem Anfassen das Allererste der Tonbildung besteht — so was Reizendes, Liebliches und Kindliches in der ganzen Figur, daß ich dreist Jeden zum Zeugen meiner Behauptungen nehmen kann". —



Der Begriff von halber und ganzer Tonstufe läßt sich am besten an der Violine veranschaulichen, indem man den Kindern zeigt, daß, wenn man eine halbe Tonstufe greift, man die Finger dicht an einander stellt, während sie bei einer ganzen Tonstufe einen Finger breit auseinander gesetzt werden müssen. Bei den Uebungen der Scala bediene man sich der Zahlnamen, eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht; schärfe den Kindern auch ein, daß sie beim Singen stets daran denken müßten, daß 1—2 und 5—6 halbe Tonstufen seien. Damit alle Schüler ohne Anstrengung diese Scala mitsingen können, wähle man nicht die natürliche, sondern die um einen Ton tiefere Tonlage, d, es, f, g, a, b, c, d. Hier ist auch der Ort, wo der Lehrer bei jedem einzelnen Schüler sich Gewißheit über die obere Gränze seiner Bruststimme verschaffen und jedem Schüler einschärfen muß, nur bis zu diesem oder jenem Tone dürfe er mit der Brustst imme (der starken Stimme), und darüber hinaus müsse er stets mit der Kopfstimme (der sanften Stimme) singen. Auf die strikte Ausführung dieses Befehles halte er mit aller Strenge. Eigentliche Soprane können immerhin bis auf $\bar{d}$, Altstimmen aber nur bis auf $\bar{a}$ oder $\bar{b}$ mit der Brustst imme singen.

Diese Uebungen finden vorerst nur in stufenweisen Intervallen (Sekundenfortschreitungen) statt; nach einigen Stunden kann man auch schon Terzenübungen (1—3, 2—4, 3—5, 4—6, 5—7, 8—6, 7—5, 6—4, 5—3, 4—2, 3—2,*) an dieser Leiter vornehmen. Die Treffübungen werden dann nach und nach bis auf die Quarten und Quinten ausgedehnt.

(Fortsetzung folgt.)

Wegweiser.

(Fortsetzung zu No. 8 1877.)

Mit dem Gesange der stehenden Meßgesänge wird den Anforderungen der Liturgie noch keineswegs entsprochen; nun ist es aber gerade die Liturgie, welche allein und vor Allem der Reform festen Boden giebt; nur der Gesang steht in Uebereinstimmung mit der Kirche, welcher sich enge an die Gesetze ihrer Liturgie anschließt. Diese Gesetze verlangen aber für das liturgische Hochamt auch den Gesang der wechselnden Meßgesänge: Introitus, Graduale, Tractus, Sequenz, Offertorium, Communio. Auch in dieser Beziehung reicht für alle Fälle das Graduale Rom. aus. Introitus und Communio werden am Besten stets choraliter gesungen; Graduale etc. finden sich häufiger in mehrstimmigen Bearbeitungen, und möchte da, je nach Verhältnissen, Abwechslung von Choral und mehrstimmigen Compositionen angezeigt sein; indeß beachte man in jedem Falle das "prout jacet in Missali", d. h. alle liturgischen Gesänge sind zu singen, wie sie im Meßbuche vorliegen, also ohne Abkürzungen, Verstümmelungen, Versetzungen ꝛc. Hat man für das Offertorium einen für das Fest im Allgemeinen wohl passenden, aber nicht den liturgischen mehrstimmigen Gesang, so singe man den liturgischen Text choraliter, und nachher füge man die mehrstimmige Composition an, wenn man sich mit dem ersteren nicht begnügt; nur soll der Gesang dadurch nicht so in die Länge gezogen werden, daß der Priester am Altare in seiner hl. Handlung aufgehalten würde. Für das Graduale, namentlich aber den Tractus und die Sequenz verweise ich auf den in dieser Nummer enthaltenen Vorschlag des Regensburger Domkapellmeisters Rev. Fr. X. Haberl. Vierstimmige Compositionen werden für diese Gesangestheile sich als weniger praktisch erweisen, außer wenn die Texte kurz sind. Wir verzeichnen nachstehend einige Sammelwerke, in denen sich einzelne Offertorien, Gradualien, Segensgesänge ꝛc. vorfinden, in leichter, mittelschwerer und schwerer Fassung, für verschiedene Stimmcombinationen:

1. Stehle, G. E., Motettenbuch, Partitur.
2. Witt, Offertorien für das ganze Kirchenjahr; Stimmhefte.
3. Singenberger, Gesänge zu Ehren des allerhl. Herzens Jesu und Mariä, des allerhl. Namens Jesu; Partitur und Stimmen; alle drei Sammlungen, bei Pustet erschienen, enthalten Gesänge für gemischte und gleiche Stimmen, (für 2—8 Stimmen) mit und ohne Begleitung, und reichen für die meisten Fälle aus.
4. Haller, 12 Motetten, bloß für gemischten Chor, ebenfalls bei Pustet zu haben. (In den alten Schlüsseln!)

Für Männerchor empfehlen sich die Sammlungen:

1. Witt, *Cantus sacri*, I. und II. Theil; enthalten Offertorien, Segensgesänge, Marianische Antiphonen, Vesperhymnen, auch 1 Requiem ꝛc. Partitur und Stimmen.
2. Kothe, *Musica sacra*, 3 Theile. (Weihnachts-, Oster- und Pfingstkreis. Partitur und Stimmen.
3. Zeller, Sammlung kathol. Kirchengesänge, nur Stimmen, 4 Hefte.
4. Einzelne Editionen von Nehr, Neckes ꝛc.

Für Oberstimmen (Sopran und Alt):

Singenberger, "*Cantemus*" Segensgesänge, Predigt-Gesänge, Marienlieder, Herz-Jesu-Lieder, Litaneien, Falsobordone zu allen 8 Psalmtönen ꝛc., (nur lateinische und englische Gesänge!) nur in Partitur!

Ich möchte aber rathen, erst die Offertoria de Communi aus den Beilagen zur Cäcilia zu üben; sie sind nicht schwer, und reichen für so viele Fälle aus; weil sie oft zu singen sind, lohnt es sich eher, dieselben zu üben, als Compositionen, die bloß einmal im Jahre gebraucht werden können. Zur Abwechslung ist jeder Text a) für gemischten Chor, b) für Männerchor componirt; diese Abwechslung ist erwünscht, aber auch hinreichend. Immer Neues zu singen, ist nicht rathsam! Die Sucht, immerfort Neues zu bieten, ist Schuld, daß soviel Gehaltloses und dieses noch dazu schlecht gesungen wird; man findet keine Zeit, Gutes, und deßhalb etwas Schwereres einzuüben und den Vortrag nach jeder Seite möglichst auszufeilen! Will man dann eine so oberflächliche und in der Eile eingepaukte Composition repetiren, so muß sie, weil durch das stets sich folgende Neue in Vergessenheit gerathen, wieder völlig neu geübt werden, also Zeitverlust! Endlich wird eine gute Composition eben durch viele gute Aufführungen, und nicht schon durch eine einzige, den Sängern sowie den Zuhörern verständlicher und lieber, deßhalb auch wirkungsvoller! Freilich werden Compositionen, an denen nichts ist, eben bei Wiederholungen auch nichts Neues zeigen, sie werden langweilig! Ich mache aber darauf aufmerksam, daß Dirigent und Sänger bei den Wiederholungen einer Composition im Eifer nicht nachlassen dürfen, weil ihnen nun die Composition nicht mehr fremd ist! Gerade hierin liegt die Gefahr, daß der Vortrag bei Wiederholungen oft nachlässiger, und deßhalb der Schönheit der Composition auch nachtheilig wird.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Vorschlag,

der bei Mangel an Sängern oder anderen unüberwindlichen Schwierigkeiten die Möglichkeit bietet, alle Texte, für die der gregorianische Gesang gegeben ist, unverkürzt nach den so bestimmten Forderungen der Rubriken zu singen.

In den meisten Kirchen Rom's recitirt man den "Introitus" auf den Hexaccord c—a, die Responsorien der Nocturnen recitirt man auf einen Ton unter Anfügung einer Cadenz beim Abschluß des V. oder R. Da nun z. B. der Tractus, die Responsorien ꝛc. vom Sänger ganz vorgetragen werden müssen,*) so empfiehlt es sich, so viel zu singen, als man singen kann, ohne den Priester am Altare aufzuhalten, oder das Officium ungebührlich in die Länge zu ziehen; was vom Texte noch übrig ist, recitire man auf einem Tone und schließe mit dem Fall in die Quinte im "Tonus lectionis". — Ich betone, daß dieser Vorschlag keine weitere Autorität hinter sich hat, als die geduldete Praxis einiger römischer Kirchen, und unterwerfe mich gerne einer gegentheiligen, begründeten Ansicht. Auch versteht es sich von selbst, daß diese „Hinterthüre" nur im Nothfalle und wenn wirklicher Mangel an Sängern und andere triftige Gründe vorhanden sind, benützt werden dürfte, da bequeme und unkundige Cantoren oder Chorregenten bei dieser Art, den Rubriken gerecht zu werden, sehr leicht einen neuen „Scandal" statt eines „würdigen Kirchengesanges einführen, und dem gregorianischen Choralgesange mehr schaden als nützen könnten."

Rev. F. X. Haberl,
Domkapellmeister in Regensburg.

Fragen und Antworten.

(Fortsetzung.)

40) Welche Bedeutung hat das Wort „Capelle" in der Musik? — Im vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhundert bezeichnete dieses Wort das Sängerchor, welches geistliche und weltliche Fürsten sich hielten. Als die Capellmeister und Musiker nicht bloß mehr für die Hofcapellen und Kirchen, sondern auch für die Kammer- und Bühnenmusik verwendet wurden, trug man diese Namen „Capelle, Capellmeister" ꝛc. auch auf weltliche Tonkünstler-Gesellschaften und organisirte Musikbanden über, so daß man auch einen Theatermusikdirektor, der mit kirchl. Musik gar Nichts zu thun hat, „Capellmeister", und das Musikkorps z. B. eines Regimentes „Capelle" nennt. — „Capellknaben" sind solche Knaben, welche bei Kirchenmusiken in Hof- oder Stiftscapellen gebraucht und zu diesem Behufe in eigenen Instituten unterrichtet, erzogen und unterhalten werden.

41) Was bedeutet das Wort *"choraliter"*? Dieses Wort wird gebraucht, um anzudeuten, daß entweder für einen Gottesdienst der Cantus gregorianus als Musik angewendet wird, oder daß ein Text einstimmig und nach Art des Chorales componirt ist. Choraliter legere (choralmäßig lesen) bezieht sich auf den Singlesetон der Evangelien, Lectionen, Prophezien und anderer kirchlicher Lesestücke. —

42) Wer ist der Erfinder der Stimmgabel? Der Erfinder der Stimmgabel ist John Shore, Lauteniſt der königl. englischen Capelle; starb 1753. —

43) Was versteht man unter „gleichen" und unter „ungleichen" oder „gemischten" Stimmen?

Unter ersteren versteht man die Zusammenstellung entweder von „gebrochenen" Stimmen (Tenor und Baß, Männer-Stimmen) oder „ungebrochenen" Stimmen (Sopran und Alt, Knaben- [weibliche] Stimmen). In einem Tonstücke für „gemischte" Stimmen treten beide Gattungen zusammen, also Sopran, Alt, Tenor und Baß, oder Sopran, Alt und Baß, oder Sopran, Alt und Tenor; die Zusammenstellung von Alt, Tenor und Baß wird zu den gleichen Stimmen gerechnet.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Kenosha, Wis.

Missa "Salve regina" von G. E. Stehle; Missa S. Paulina von A. Kaim.

*) Beim Introitus könnten die Worte bis zum *Ps.* auf einem Tone, der Dominante des treffenden modus, recitirt und dann *Ps.* und Gloria Patri nach dem Grad. Rom. gesungen werden. Die Wiederholung des Introitus könnte immer auf der Dominante ausgeführt werden. —

Detroit, Mich.

An Weihnachten wurde aufgeführt: I. Messe: Missa "Jesu admirabilis" von G. E. Stehle. Offert. Laetentur coeli von G. E. Stehle. Introitus, Graduale und Communio, Gregorian Choral. Nach dem Amte "Laudate", achtstimmig von C. Ett. III. Messe: Missa in hon. S. Francisci Xaverii von Rev. Dr. Witt. Offert. Tui sunt coeli von G. E. Stehle. Introitus, Graduale und Communio, Gregorian Choral. Nach der Messe "Jubilate", fünfstimmig von C. Aiblinger. Zur Vesper: Antiphonen und Psalmen, Gregorian Choral. Hymnus "Jesu Redemptor" von Rev. Dr. Witt. Magnificat, fünfstimmig von L. Viadana. Alma Redemptoris von G. P. Palestrina. Zum Segen: "Dominus regit me" von Fr. Koenen. Tantum ergo von Groiß.

E. Andries, Organist.

New-York.

Ueber die Leistungen des Chores an der Kirche zum allerheil. Erlöser (Dritte Straße) beim 25jährigen Jubiläum berichtet in der kath. „Volkszeitung" von Baltimore ein Fachmann — wir können ihn als solchen verbürgen — Folgendes: „Ich wohnte der Schlußfeier Abends an und möchte, alles Uebrige übergehend, nach dem Grundsatz „Ehre, dem Ehre gebührt" den bei dieser Gelegenheit gehörten Gesang erwähnen. Da ich mit dem Gesang von Regensburg, Beuron und der Allerheiligen Hof-Kirche in München — von anderen guten Chören nicht zu reden — wohl vertraut bin, so darf ich wohl ohne Anmaßung mir ein Urtheil in dieser Sache erlauben. Ich gestehe nun, daß mich der Gesang des Knaben-Chores bei erwähnter Feier entzückt hat. Modulation der Stimme, Ensemble, Frische des Vortrages, gute Vocalisation, famoses Einverständniß zwischen dem Organisten und den Sängern trotz sehr ungünstiger Verhältnisse — das sind die unbestreitbaren Vorzüge jenes Gesanges. Ich weiß nicht, wer diesen Knabenchor schult, gratulire aber dem betreffenden Herrn. Wenn er sonst keinen Dank fände, hätte er überreichen in dem Bewußtsein, einen der Kirche würdigen Gesang erzielt zu haben. Bezüglich der Auffassung einiger Neumen, der Silbenvertheilung bei den Finalen in den Psalmen, des gewählten Tempo an einigen Stellen wäre noch Einiges zu ändern und wird auch größere Vollkommenheit erreicht werden bei fortgesetztem Studium, Ueben und — wozu freilich die Gelegenheit nur — Hören von Mustergültigem. Präludium und Begleitung seitens der Orgel war vorzüglich, der gemischte Gesang, von einigen Disharmonien beim Te Deum abgesehen, sehr gut".....

Ueber das Concert am Cäcilien-Tage (1877) — Programm s. Seite 9 der letzten Nummer der „Cäcilia" — ging uns nachstehender Bericht zu: „Schon öfters wurden von sachverständiger Seite die Pfarr-Vereine aufgefordert, durch Veranstaltung von kirchenmusikalischen Productionen die Sache des Cäcilien-Vereins zu fördern und die Vorurtheile von Musikern und Laien durch gute Aufführung wahrer Kirchenmusik beseitigen zu helfen. Wie berechtigt ein solches Verlangen ist, konnte jedem Besucher des Concertes — es waren deren über Erwarten Viele, besonders Geistliche und prominente Musiker — klar werden, welches von dem Chor der Kirche zum allerh. Erlöser in der dritten Straße dem Knabenchor der resp. Pfarrschule und dem St. Alphonsus Kirchenchore unter Leitung des Organisten und Dirigenten der Erlöser-Kirche gegeben wurde. Die erste Nummer des Programms, vorgetragen von den vereinigten Chören, war: „Graduale für Ostern" von J. Witt, welche ausgezeichnet ausgeführt wurde. Stimmung vollständig rein ohne Hervortreten einzelner Stimmen, schöne Schattirung, überhaupt mit allen Erfordernissen, welche eine gute Chorleistung ausmachen. Chor der Erlöser Kirche: "Improperia" von Palestrina. Diese Composition, eines der Meisterwerke des Kirchen-Musik-fürsten, gab dem Chore Gelegenheit, seine vortreffliche Schulung im besten Lichte zu zeigen. Solche Pianissimo's und Crescendo's müssen auch dem streng urtheilenden Musiker Achtung abnöthigen. Tantum ergo von Birkler, fünfstimmig. Hier war durch Anwendung eines zu schnellen Tempo's der Eindruck kein dem Texte angemessener. "Terra tremuit" von Oberhoffer, eine majestätische, schwungvolle Composition, wurde entsprechend dem Sinne mit staunenswerther Präcision vorgetragen. "Benedictus es Domine" von C. Ett, achtstimmig, wurde bei reiner Stimmung und correcten Einsätzen so fein zu Gehör gebracht, daß sie als die beste Leistung des Chores betrachtet werden dürfte. Der Knabenchor bewährte seinen Ruf als der Beste der Schulen New-York's auf's Neue. Die erste Nummer desselben, "Rosa mystica" von J. Singenberger, eine zarte, innige Composition, war wohl vom Componisten für Mädchen- oder wenigstens gemischte Stimmen gedacht. Doch eine solche Ausführung von Knabenstimmen würde auch den Componisten befriedigt haben. Bei den beiden hübschen Knabenstimmen, welche den Solo-Partien sangen, war sogar der Uebergang in's Falsett fast künstlerisch gedeckt, die Intonation des Chores tadellos rein und das Weitere ein Muster der Modulationsfähigkeit von Knabenstimmen. Introitus für das St. Cäcilien-Fest, Cantus planus war als gesangliche Leistung betrachtet sehr anerkennenswerth, recht klare, gute Aussprache des Latein, richtige Silbenbetonung, wurde zwar etwas langsam gesungen, doch wurde der Beweis geliefert, daß man auch auf diesem Gebiete noch recht Gutes von diesem Chore erwarten kann. Ich meinestheils hätte gewünscht (da die Verhältnisse es erlauben), den Choral in Oktaven gesungen zu hören. Die beiden anderen Nummern, welche diesem Chore zugefallen waren: „Gebet für Pius IX." von Mohr und „Hymne zum heil. Stanislaus" von Oberhoffer wurden in mustergiltiger Weise executirt. Der Chor der St. Alphonsus Kirche, obwohl noch Neuling auf dem Gebiete der Reform, sang „Geheimnißvolle Rose" von

Zangl recht wacker und ließ ernstes Streben erkennen. Herr J. White, Or anist der Cathedrale, ein junger Amerikaner, erwies sich als ein Orgel-Virtuos ersten Ranges, welcher einen seltenen Sinn für das kirchliche Orgelspiel hat. Er spielte Fantasie und Fuge in G-moll von S. Bach und eine Composition von Thiele mit vollendeter Meisterschaft. — Ein halbes Dutzend solcher Chöre und Dirigenten wie an der Erlöser-Kirche, und die Reform der Kirchenmusik bedarf in New-York keines weiteren Anwaltes mehr." F. Mantel.

La Porte, Ind.

Seit meinem letzten Bericht wurden neu eingeübt und aufgeführt: Missa S. Caecilia von Dr. Benz; Missa semidupl., Choral; Missa in Jesus, Choral; Missa Requiem aus Mohr's „Cäcilia" (Schulkinder); O, du liebes Jesuskind von Baumihler (Schulkinder); Emitte Spiritum, siebenstimmig von Schütky; O salutaris von Dr. St. Braun; Tantum ergo von Pitioni; Tantum ergo in Es von Singenberger; Panis angelicus aus Kothe's Mus. sacra; Veni Creator aus Cantus sacri von Witt; Hodie apparuit von Benz; Schönste Zierde von Aiblinger; O, du Heilige von C. Greith; O Königin voller Herrlichkeit von C. Greith; Jesu Herz von C. Jaspers. Gegenwärtig sind wir an Kaim's Te Deum laudamus, sechsstimmig für ein Sacred-Concert (?).

William A. Hammer, Organist.

Cincinnati, Ohio.

Mt. S. Mary's Seminary.

....Since September under the direction of Mr. Kramer, in the highmass Introitus, Offertorium and Communio, also in Vespers, Antiphons, Psalms are sung according to plain-chant, using the official Graduale and Vesperale; Missa in hon. S. Stanislai by J. Singenberger, besides hymns of benediction. Adoro Te, Ecce panis, O salutaris, Tantum ergo by Witt, Singenberger, Schweitzer, Nehr. H. Tappert, Secr.

Mankato, Minn.

An Messen singen wir jetzt: Easy Mass und Missa in hon. S. Josephi von Singenberger; Missa "Salve regina" von Stehle; Msisa "Jesu Redemptor" und Missa Sancta Caecilia von A. Kaim; Missa Cunibert von Rampis; Missa S. Caecilia von Witt.

Rev. F. Breymann, S. J.

St. Francis Station, Wis.

Neu eingeübt: Jesu Redemptor, vierstimmig von Kothe; Posuisti Domine von J. Haniſch; Ave regina von Rev. Dr. Witt; „Maria, Dich loben" von H. Oberhoffer; „O schönes Morgenlicht" von J. Schweitzer, „Maria, Königin" von Fr. Witt; Litaniae lauretanae von J. Singenberger; Alles Uebrige gregor. Choral.

MUSIC AND LITURGY.

By Dr. Franz Witt.

Translated by H. S. Butterfield.

The word "Liturgy" comes from the Greek and means a "public work" or "public duty", and in this sense it is used by heathen writers. As divine worship was in the eyes of the Christians the first and most important "public work" they applied this word in the early days of Christianity to the public worship of God, i. e. the Sacrifice of the New Law — holy Mass — and to the singing of psalms, out of which grew our Breviary. Laws to regulate this public worship were soon issued by the ecclesiastical authorities, and these were afterwards called rubrics (rubas leges), because they were written in red — at all events the titles and headings were — and later on they were printed in the same colour. Rubrics therefore are the ecclesiastical laws which regulate the conduct of Divine worship — holy Mass, the Divine Office, the administration of the Sacraments etc. The rubrics set forth the manner, in which Divine worship is to be performed, the order of its various parts, the ceremonies, i. e. the external actions, such as joining the hands, genuflections and so on. The rubrics have all the force of law and they bind the conscience under pain of sin. They are found in the Breviary, Missal, Ritual, Pontifical and Ceremonial of Bishops. Music which conforms itself to the order of Divine worship and the Church's liturgical laws is alone true Church music.

In recent times Church music has had a wider meaning attached to it. People say, that any music, even if it be not intended for public worship, provided it be for religious purposes — Oratories for example — is suitable for the Church; they even assert that much of the purely secular music, e. g., Sonatas, String-quartets, Symphonies etc. etc. by Beethoven and others are much more religious in their character, than thousands of Masses and Vespers composed for the Church, and this is certainly true. But I am not speaking of the various kinds of religious music. I am treating of Church music as part of the liturgy, and works of the kind referred to do not aim at beeing that. The first questions to be considered are: Ought Church music to be a part of the liturgy? Ought the choirmaster to view it as such?

In the confusion which exists everywhere almost in regard to Church music even educated persons have allowed themselves to say: "It is evident, that our present Church music, supposing, even that Gregorian be used, is no longer liturgical music properly so called" (Caecilia, Vol. I. p. III.).

G. Stein says in his little book "Catholic Church Music" p. 8.: "The object aimed at by the Church in her worship is only the edification of the people". These sayings are incorrect. — It is true, that Stein presently modifies his assertion by these words: "Church music must be the servant of the Church". Song, i. e. this musical form of utterance (of the words) is accidental; only the words and their delivery belong to the essence of the liturgy, and therefore we must not attach to the Gregorian Chant an importance, which would at once make it an essential part of the Eucharistic Sacrifice". This view of the matter is not exactly correct. — In short, all these and simular remarks endanger the importance, dignity and position of music, and in the interests of Church music itself a refutation is indispensable. For if, for example, the object of the music is merely the edification of the faithful there is no earthly reason why vernacular instead of Latin chants should not be introduced. In that case there is nothing more to be said: as the music is merely accidental, leave it out altogether, for it is expensive, very expensive, and it is a question whether such as is in ordinary use does not do more harm than good. The music is a secondary matter and therefore it loses its importance.

The position of music in the liturgy is made clear by a consideration of the *Missa Cantata* whether it be celebrated with greater or less solemnity.

The Sacrifice of the New Law as such does not absolutely require music, for it can be celebrated by the priest without it; this is called low Mass. But for solemn mass music is absolutely necessary — without it solemn mass cannot be celebrated. It becomes clear to us how essentially necessary music, when we consider that its omission alters the mode of celebration, the whole rite, the ceremonies; that it makes the mode of celebration quite different. My assertion gains in weight by the historical fact, that in the early days of Christianity the mass was only celebrated in the solemn form; there was but one mass, the Bishop's solemn mass; but this mass was always accompanied by Song. It is true, that this song was different to that brought into use later (even under Gregory the Great *A. D.* 600); it was more in the recitation style; still it was song, and melodic phrases were not wanting.

That the music is a part of the liturgy, is made clear by the intention of the Church in instituting the choir of singers. These singers ought to make it possible, to have an alternated or antiphonal Chant between them and the priest (this point is almost and always overlooked): "In the year that King Ozias died, I saw the Lord sitting upon a throne, high and elevated: and his train filled the temple: upon it stood the Seraphims: the one had six wings, and the other had six wings: with two they covered his face, and with two they covered his feet ,and with

two they flew. And they cried one to another, and said: Holy, holy, holy, the Lord God of hosts, all the earth is full of his glory. And the lintels of the doors were moved at the voice of him that cried, and the house was filled with smoke. And I said: Woe is me, because I have held my peace; because I am a man of unclean lips, and I dwell in the midst of a people that hath unclean lips, and I have seen with my eyes the King, the Lord of hosts. And one of the Seraphims flew to me, and in his hand was a live coal, which he had taken with the tongs off the altar. And he touched my mouth, and said: Behold this hath touched thy lips, and thy iniquities shall be taken away, and thy sin shall be cleansed". (Jsaiah VI. 1—7.).

Now, because the Church militant upon earth in her liturgy presents to us an image of Church triumphant in heaven, one cries to another in the same way — the antiphonal Song has become an essential element of solemn public worship; that which the priest begins, e. g. a *Gloria* or *Credo*, is continued by the choir; the choir responds to the priest, and consequently that which the celebrant sings and that which the choir sings is not different, but one thing begun by the former and continued by the latter. This is what gives such high dignity to the choir. This point of antiphonal chant is overlooked by most writers. How important this principle is we perceive from the fact that through it the choir is brought into close connection with the solemn act; it cooperates, assists in solemnising, and so do the people by means of the choir, at least in a certain sense. Composers and choirmasters should learn from this that it is not merely unadvisable for the choir to repeat the words sung by the priest, *Gloria in excelsis Deo* or *Credo in unum Deum*, but that the liturgy does not allow this repetition, for the Missal gives these words to the priest, not to the choir — it is as if the priest instead of singing *Gloria* etc. were to sing *Et in terra pax*. One more example, the hymn at Vespers ought to be intoned by the officiant and the remainder then sung by two choirs, each taking a verse in turn. Not a single modern composer*) knows this principle of antiphonal chant — and the new hymns by Horak are quite as incorrect from a musical and liturgical point of view as Schnabel's etc. — they are "Songs à la Mendelssohn", as a certain talented man has remarked. From this principle Church music and the choir derive their high dignified position. The choir sings its *Credo* or *Gloria* just as the priest does his preface, the deacon his gospel, the sub-deacon his epistle; the choir is like priest, deacon, sub-deacon etc. a co-operator in the celebration of solemn mass or Divine worship. Anyone who refuses the choir this position degrades it, and the choirmaster or composer who does not direct the choir in such a way that it can take its real position only dishonours it. Consequently the choir has certain duties. If it is a liturgical organ it follows that it must attach itself completely and unconditionally to the liturgy; it must incorporate and submit itself, otherwise it must lose its importance. This ought to be written in golden letters over the desk or music-stand of every composer and choirmaster, to remind them of the fundamental principle by which compositions for the Church must be judged. Knowledge of the liturgical laws is indispensable for choirmasters and composers alike.

But, remember, only vocal music is a liturgical requirement; anything that hinders or spoils the vocal music is an abuse, unliturgical and therefore forbidden. The organ and other instruments must only support the voices. This vocal music is not for the edification of the people only, but it is there on account of the liturgical act and words — whether their song should be neither coarse nor frivolous, as St. Bernard says, whether it were not desirable that the singers should be consecrated for their office (a kind of minor order), anyone can answer for himself in view of what has been said above.

[To be continued.]

*) Dr. Witt of course refers to modern pseudo-Church music (Haydn, Mozart etc. etc.).

Discours on St. Cecilia's Day

IN THE SEMINARY CHAPEL AT ST. FRANCIS, WISC.

By F. CAROLUS O. M. Cap.

[Concluded.]

Still, St. Cecilia allowed things to take their course, although she had early vowed perpetual virginity, probably into the hands of the holy Pontiff Urban I. (223 – 230). She had learned from the Gospel of Christ, which she always carried in her heart, and whence she had learned to love "an undefiled heart and body," also to trust to her Heavenly Spouse for His interference in behalf of her vow. Nor was she disappointed. She had her pure and strong heart's song rising to His throne, while she was being led, amid all the pomp and tumult of a Pagan wedding procession, to Valerian's palace; He knew that life-long desire of hers, then and there expressed in tuneful prayer: "Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar." She heard it—and bestowed on His faithful spouse such persuasive powers, such maidenly dignity and unapproachable majesty, that her earthly spouse became a willing convert and even a glorious martyr, together with his brother Tiburtius, and a band of soldiers whom the two brothers had, in their neophyte zeal, won for Christ, and with whom they preceded St. Cecilia to the palm of martyrdom. For her course was not yet run: by her inspired words, by her prayer and brilliant example, she was to convert four hundred more persons to the Christian faith. She is on that account called in her office, in the words of the holy Pope Urban, "apis argumentosa"—a persuasive bee, that out of the honey of her own firm faith drew sweet, winning, conquering "arguments" to increase the flock of Christ. Nor with words or prayer only did she accomplish all this. Carrying the Gospel in her heart, how could she help knowing the necessity of penance and crucifying the flesh? O yes, that innocent and holy Virgin, apostle-like in her activity, "cilicio membra domabat," subdued her virginal flesh by a hair-cloth, by a fast of two or three days; and thus armed, by the word of God, by penance and prayer, she achieved all that brilliant success, and gained for herself a glorious, immortal crown. Led before the prefect Almachius and asked for the riches of the two brothers Valerian and Tiburtius, she boldly answered that they had been distributed among Christ's holy poor; and finally, unconquerable in her overpowering wisdom, was commanded to be scalded or smothered to death in a seething bath, within her own house, a public execution of such a noble lady being thought dangerous. As she remained unhurt in that boiling water for three days, the executioner was sent in and inflicted three strokes on her neck without being able to sever her head.... For she had asked the Lord a respite of three more days, desirous to obtain a last blessing of the vicar of Christ, to whom she bequeathed her house for a church—the church of our Saint, standing in Rome this very day. After that she passed to her well-earned crown. This is a cursory glance at St. Cecilia's life.

What has all that to do with Church-music? A great deal, forsooth. If, by God's ordinance and the permission of His vicar, this Virgin and Martyr is patron of Church-music, we can easily thence conclude what Church-music must be: pure and chaste, holy and devout, a spontaneous outburst of the fulness of an undefiled heart which burns of love divine, and is adorned with all Christian virtues. We have rapidly considered the elements of truly "Cecilian" music; it is very much like what old writers say of the psalms, a subjective thorah: that is, the answer of the soul

to God revealing His Law, and that answer is, therefore, the echo of the Decalogue and of the Gospel.

The foundation of musical science and its true nature were in old times, perhaps, better understood than now-a-days; but it was always brought in very close connection with Deity. How much more right have we then to lay this foundation of "Church-music," such as St. Cecilia will lend her name to, "in montibus sanctis," on the holy mountains of Divine Law and corresponding perfection. How often does the Royal Prophet exclaim: "in psalterio decachordo"—"on the harps of ten strings will I sing to Thee," by which the holy Fathers understood the ten Commendments of God. In like manner we may take the other Davidic instrument, the eight-stringed cithara, for the eight Evangelical beatitudes, and we may further reduce the true music of the Christian soul, forever making sweet noise unto the Lord, to the scale of seven heart-strings, faith, hope, and charity, together with justice, temperance, prudence, and fortitude.

God's law is, indeed, harmony most sublime; and a soul gifted with the light of faith, knowing perfectly, and keeping, God's law, rightly attuned to all its precepts, in every thought, word, and deed—what beautiful, what perfect and noble instrument! Such was St. Cecilia; may be such all those who call her patron—and may their voice and heart and life always in concord and harmony with God's holy will, merit for all of them admittance into the blessed Choirs. Amen.

THE CATHOLIC CHOIR.

OR

Chief Duties of Choristers, Organists and Chanters.

By Father Utho Kornmüller, O.S.B.,
Director of the Convent Choir in the Monastery of Metten.
(Translated for the "Cecilia", by F. Carlos.)

[Continued.]

During the practices and rehearsals, the chorister has to take exact notice of mistakes whether in the notation or execution, in order to have them corrected at once and no more repeated. A kind of ubiquitous sense, which, of course, must be a gift of nature, though it must be aided and perfected by practice and observation, united to theoretical study of the art—is required in the chorister, in order to hear and observe everything, to push here, to check there, to encourage or to censure.

Another care of the chorister's is with regard to the solos, which are to be given to the fittest person, considered impartially; and generally, to the proper division and apportioning of the different voices, either relatively to one another, or to the instruments accompanying. This is chiefly the case with the treble and the bass, the two principal voices, for which, therefore, the greatest vocal power is necessary. Even the local arrangement of the different voices or choirs must be attended to. Much depends on the diligent attendance of the members at rehearsals, which a wise chorister will have to enforce with due precaution. Let him beware of prima-vista singers for solo parties!—It is unnecessary to remark that every thing pertaining to the choir, locally and materially, be kept ready and in good order. Nor must the acoustic proportion of church and choir be lost sight of.

3. Execution.

What has our chorister to do in order to ensure as perfect as possible a rendering of the pieces studied and prepared? Besides the arrangement of his materials just hinted at, the precise time has to be strictly observed by all concerned. To make sure of this, let the chorister depend as little as possible on unreliable dilettanti, making, at the same time, the most of the really worthy ones. As to the tuning of the different instruments, a process which has been banished from concert-halls, let there be as little as possible of it in the house of God. *A*, perhaps, *the* most important point to our purpose is the religious decorum to be observed by all members of the choir in the holy place.* [How shall they "make a sweet voice unto the Lord," who offended Him sacrilegiously in His own house before, during, and after performing their office? Non ignote loquor—; who, indeed, could be ignorant of the unholy, unchristian, uncatholic behavior of so many choir-members in the organ-loft, not only before and after, but even during Divine service? Would to God that all our choristers, singers, and musicians would become, in good earnest, Christians and *Catholics;* then our Church music would soon be reformed into real Church music!] We proceed to cite some ecclesiastical authorities on our subject:

"Chanters and organists who behave with levity and irreverence in church, are to be removed from the choir." Conc. Mechl., 1570.

"Parish priests have to take care that only such singers, organists, and musicians be admitted to contribute to the splendor of Divine worship, especially in processions, who lead a truly Christian life and fill their office with devotionand dignity. Women shall not be admitted at all, except in churches of nuns and other religious communities of women." Decr. Mechl., 26. April 1842.

"The performance of musical masses shall not be announced, far less the names of singers, to the invitation, as it were, of the public. As to the rest, all those that have a part either in song or music shall discharge their duties with devotion and modesty, as being occupied in the service of God." Provinc. Conc. of Prague, 1860.

"The choir-master shall beat time not with a stick, but with a roll of paper, nor shall he turn his back to the altar. There shall be a great stillness among the musicians. To the singers the utmost modesty, recollection and a distinct and devout utterance of the holy words are recommended." Decr. of the Cardinal Vicar of Rome, Nov. 18. 1856.

"To occur to the curiosity of many listeners who always gaze at the musicians, the tribune (choir) will be placed at either side of the altar; where this is not feasible, let the tribune be covered. The choir-masters must have an eye to all such inconveniences with their subjects." id.

The chorister, however, cannot expect his subordinates to be quiet und reverential, in compliance with his orders, unless he set himself up as a pattern, by avoiding unnecessary chat and other indecencies, as, also, that agility and fidgety restlessness in discharging his office, which many choristers display, however ill-suited to that time and place, and apt to make them appear ridiculous and frivolous in the eyes of the attendants.

Moreover, it must never be forgotten [though it is generally and persistently "forgotten"] that Church music is to *serve* Divine service, and that not, vice versa, *Divine service is held for the sake of Church music.* [How often is the priest made to wait, before he can intone the Gloria, or the Gospel, or the Preface, the Pater noster, and so forth?—Just as if the choir was the chief actor at Divine worship, and the priest, with the levites, only of secondary importance! How uncatholic! where singing, with some preaching, is the only constituent element of "worship," such a predominance of the singers etc. is consistent; not so, where sacrifice is the chief part of worship, and the priest is to offer it.] But it is equally contrary to the idea of *Church* music, to mutilate and cut up the *liturgical* prayer chants. [It is little short of heresy or impiety to "believe" only one or the other of the twelve articles of the Church's Credo. How often do the singers etc. "believe" no passion, no Holy Ghost, no remission of sins? This is not meant for a joke, nor a pun . . .; let "all whom it may concern," ponder it well!] Where everything need not be sung, as

* We shall henceforward add in square brackets [ ] additions of our own, or alterations from the text.—Note of Translator.

the Church allows every second verse in hymns, in the Gloria etc., to be modulated on the organ, there she requires the *words* not sung to be *read* distinctly and audibly for the bystanders, by a chanter or two.

This is indeed the entire "gist" of the question we are treating in this little work [as in the magazin for which it is translated]: no music will or can be Church music unless it be liturgical, that is conducted according to the rubrics and ordinances of the Church Catholic!

(To be continued.)

FRAGMENTS ON CHURCH MUSIC.

(From Digby's "Ages of Faith.")

Communicated by Carlos.

[Continued.]

It was an obscure and devout recluse who prepared a new epoch in the history of music. This was Guido of Arezzo, a Benedictine monk of the abbey of Pomposa, in the duchy of Ferrara, who, in the eleventh century, was the author of the present system of musical notes, for which he was so greatly honored, that Pope John XX. sent three messengers to invite him to come to Rome. He published his "Micrologus" about the year 1028. In a contemporary work he is entitled "musicus et monachus, nec non eremita beandus."—In the prologue to his work, and in his letter to a certain Michael, he speaks of the success of his invention with great humility: "Since my natural condition and the imitation of the good made me diligent, I began, among other studies, to instruct boys in music. At length Divine grace was with me, and some of them, by the use of our notes, learned within the space of a month to sing at sight new and difficult pieces, so that it furnished a spectacle to many. Since posterity will be able, with the greatest ease, to learn the ecclesiastical chant, which cost me, and so many before me, so much paines. I trust that you and I and the others who assisted me, may obtain eternal salvation, and, by the mercy of God, remission of sins, or, at least, some prayers from the charity of so many. For if they used to intercede with God so devoutly for their masters, from whom they scarcely, in ten years, could obtain an imperfect knowledge of singing, how will they not pray for us and our assistants, who, in the space of a year, or, at the most, within two years, can make them perfect singers."

With respect to the merits of the music of the Middle Ages, it is certain that it had arrived at a very high degree of perfection. The love of God can supply and surpass all things. The most sublime elevation to which the soul can attain, becomes also, in respect to art, an inexhaustible source of celestial inspiration; for that which is most admirable in music, is derived from the sentiment of religion. In comparison, therefore, with the productions of the old Catholic school, modern science must stand mute. What, in fact, can any secular academy do to encourage music, comparably to a church where the voices of three thousand faithful are to mingle in the hymn of lofty praises, which is to be heard with ravishment by the glorified choirs of heaven? On this ground, the importance of the musical schools which were in cathedrals, where children were instructed, has been pointed out by recent authors.

Truly, it would require a different tongue from mine to speak of all the musical beauties in the sacred office. The Plain Chant in Holy Week irresistibly affects the soul with a sadness unutterable. That of the "Stabat mater" places the Blessed Virgin before our eyes as if with the pencil of a Raphael; that of the "Miserere" moves the soul to its centre; that of the funeral office is terrific like the voice of Death, sublime like the Angel's announcemet of resurrection. The admirers of wonders of art flock to the Sixtine Chapel at Rome, to behold the Last Judgment of Michael Angelo; but in every country of the world one may turn pale with fear and admiration before a still greater work, a composition of still more marvelous energy, before the "Dies Irae," which is sung over a dead man's bier. "If a musician were asked to compose a piece without accompaniment, without either rythm or modulation, and to confide the execution to the rude voice of some parish singer, and on these conditions to create the sublime; where—says a modern French critic—is there an artist that would accept the wager? Nevertheless, this is what has been realized by some poor monks, whose names have not even come down to us, but in whom faith and piety have been able to accomplish what genius would not have had courage even to attempt."

The religious houses have always proved themselves asylums of the music. Jomelli, Gluck, and Mozart sought advice in music from the Franciscan friar, Martini, in Bologna. He had formed a musical library of seventeen hundred volumes; and he is said to have preserved, amidst modern corruptions, in his compositions all the dignity of the ancient style. The music as well as the poetry of the Catholic Church seem like a faint echo of that primitive language in which man spoke to God, in the state of innocence, the sounds of which can revive in some manner those powers of sentiment and virtue which the Creator placed in his heart. -- In the Middle Ages, men were scrupulous in adhering to the great traditions of art, in the compositions of music. Thus Lebaldus says of himself, on composing music for the feast of St. Julian, "that he was unwilling to depart from the similitude of the ancient song, lest he should produce either a barbarous or a novel melody."

(To be continued.)

Musikalischer Kalender.

Februar.

1., 1743, gest. G. O. Pitoni zu Rom; Kirchencomponist.
1874, erscheint Nr. 1 der „Cäcilia", Organ des A. C.-V.
2., 1594, gest. G. P. Palestrina zu Rom.
3., 1736, geb. J. G. Albrechtsberger zu Klosterneuburg bei Wien.
1809, geb. F. Mendelssohn-Bartholdy zu Hamburg.
1865, gest. Th. Wollersheim zu Jüchen (Cöln); verdient um den Choral.
4., 1826, geb. R. Hasert in Greifswald.
5., 1501, erscheint das erste Buch gedruckter Gesänge durch Ott. Petrucci.
6., 1876, Päpstliche Approbation des Amerik. Cäcilien-Vereins.
7., 1779, gest. William Boyce zu London; engl. Componist.
8., 1765, geb. Jos. v. Eybler zu Schwechat unweit Wien.
1810, geb. Fr. Chopin in Zelazowawola bei Warschau.
9., 1834, geb. Rev. Dr. Fr. Witt zu Walderbach in der Ober-Pfalz.
10., 1680, geb. H. C. Corea zu Lissabon; Capellmeister zu Coimbra.
11., 1794, geb. Dr. C. Proske zu Gräbing in Preuß.-Schlesien.
1741, geb. Gretry zu Lüttich; Meister der franz. Operette.
12., 1751, geb. L. F. Godecharle zu Brüssel; Componist und Sänger.
1769, geb. J. F. Rochlitz zu Leipzig.
13., 1784, gest. P. Bedeschi (Paolino) in Berlin; berühmter Sänger.
14., 1590, gest. G. Zarlino zu Venedig; berühmter Theoretiker.
1712, geb. Chr. v. Gluck in Weidenwang.
15., 1571, geb. M. Prätorius zu Kreuzberg in Thüringen.
1621, gest. „ „ zu Wolfenbüttel.
16., 1770, gest. G. Tartini zu Padua; genialer Meister auf der Violine.
1823, gestorben J. G. Schicht zu Leipzig; Cantor und Oratorien-Componist.

17., 1820, geb. H. Vieuxtemps zu Verviers; Violin-Virtuos.
1839, geb. G. E. Stehle zu Steinhausen, Würtemberg.
18., 1652, gest. Gr. Allegri zu Rom; Componist des berühmten neunstimmigen "Miserere".
1770, geb. J. Ch. H. Rink zu Elgersburg im Gothaischen; Orgel-Componist.
1784, geb. Paganini zu Genua; Violinvirtuose.
19., 1605, gest. Orazio Vecchi, zu Modena; Kirchencomponist.
1830, geb. W. Tappert in Thomaswaldau; Musikschriftsteller.
1852, gest. C. Winterfeld in Berlin; Musikhistoriker.
20., 1802, geb. C. de Beriot in London; Violinvirtuose.
1828, geb. Carl Greith, in Aarau (Schweiz).
21., 1791, geb. C. Czerny in Wien; berühmter Klavier-Lehrer.
22., 1794, geb. J. N. Forkel, Dr. philos., zu Meyder bei Coburg; Musikhistoriker.
1838, gest. D. Corigliano zu Neapel; ital. Componist; besaß das Manuskript zu Pergolese's "Stabat mater", das durch Vermächtniß an das Kloster „Monte-Cassino" überging.
23., 1685, geb. G. F. Händel zu Halle an der Saale.
1779, geb. C. Aiblinger zu Wasserburg am Inn.
24., 1825, gest. J. S. Buchholz in Berlin.
25., 1799, geb. S. W. Dehn in Altona; Musikgelehrter und Theoretiker.
26., 1816, geb. F. Krenn zu Droß in Niederösterreich.
27., 1770, geb. A. Reicha in Prag; berühmter Theoretiker und Lehrer.
28., 1714, geb. G. Conti (Gizziello) zu Arpino; einer der ausgezeichnetsten ital. Sänger des 18. Jahrhunderts.
1808, geb. Parish-Alvars in West Feimouth; unerreichter Harfenvirtuos.
29., 1792, geb. G. Rossini in Pesaro.

Recensionen.

LITANIAE LAURETANAE, op. 20,

von Rev. Dr. Fr. Witt.

Es ist gewiß mit eine Hauptaufgabe eines jeden kirchenmusikalischen Blattes, zur Bildung des Urtheils, zur Läuterung des Geschmackes, zum richtigen Verständniß der verschiedensten Compositionen anzuleiten. Dazu helfen unter Anderem auch längere Besprechungen und Vergleichungen guter Tonwerke. Heute theilen wir eine solche mit, wie sie im vorigen Jahre im Wiener „Vaterland", Zeitung für die österreichische Monarchie, unter „Kirchen-Musik" erschien. Das in Rede stehende Werk ist die „Lauretanische Litanei" (H-moll), op. 20a, fünfstimmig von Rev. Dr. Fr. Witt (zu haben bei Fr. Pustet). Der Recensent schreibt:

„Das Wort Rousseau's über Paisiello's Passionsmusik: "J'y trouve toutes les passions excepté celle du Jesus-Christ", generalisirend angewendet, ergiebt den typischen Zug moderner Kirchenmusik: "J'y trouve tous les sentiments excepté le religieux". Ich will, bevor ich weiter gehe, diesen Satz klarstellen. Man begegnet, sowie man nur von Entartung und Regeneration der Kirchenmusik zu sprechen beginnt, vielfachem Mißtrauen — ich darf, um das Richtige zu sagen, keinen anderen Ausdruck gebrauchen — als wollte man die gewohnten und liebgewordenen Instrumente aus der Kirche verbannen und dem verlangenden Ohre nichts lassen, als ein paar trockene menschliche Laute. Ob es wirklich so unausstehlich wäre, wenn dies geschähe, das ist eine Frage, die man heute mit einem einfachen Ja oder Nein gar nicht beantworten kann, es ist auch besser, sie gar nicht zu stellen. So möge man den Wahn aufgeben, als ob man auf die moderne Kirchenmusik loshaue und die Instrumentalmusik meine. Es ist eher manchem begeisterten Reform-Jünger das Gegentheil passirt. Und vielleicht nicht mit Unrecht. Ich darf zur Erklärung dessen vielleicht das Wort wiederholen, das schon ein Mal an dieser Stelle gesagt wurde: „Schaffet einen Palestrina der Instrumental-Musik, und ich will ihn zum Mindesten ebenso verehren, als den, der von 1524—1594 lebte."

Dieses kurze Schlagwort enthält die Parole der kirchenmusikalischen Regeneration. Nicht darum ist die Instrumentalmusik verwerflich, weil sie Instrumentalmusik ist, sondern weil ein unheiliger oder wenigstens unkirchlicher Geist sich ihrer bemächtigt und sie zu seinen Diensten mißbraucht hat.

Schon ihre Herkunft verräth, daß sie im kirchlichen Geiste hätte umgebildet werden sollen, um dem erhabenen Zwecke der Kirche vollkommen zu entsprechen. Es sei gestattet, kurz daran zu erinnern, daß die Humanisten des 16. und 17. Jahrhunderts die Instrumente — um kurz zu sprechen — zu Opernzwecken verwendeten. Merkwürdiger Weise, als ob der Genius der edelsten und heiligsten Musik durch sein Leben die drohenden Schatten weltlicher, sinnereizender Musik noch zurückgescheucht hätte, war es erst das Todesjahr Palestrina's, in dem „Daphne" von Jacob Peri (nach Winterfeld als der eigentliche Erfinder der damals neuen Musikgattung anzusehen) zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Und wie die Provenienz, so das Leben. Schien es einmal, zur Zeit des Ueberganges des 17. in's 18. Jahrhundert, als wäre es möglich, die Emancipation vom weltlichen Geiste anzubahnen, so zeigte sich doch bald, daß der damals aufblühende Rationalismus das Geschlecht nicht erzeugen konnte, das zu dem schwierigen Werke tauglich gewesen wäre. Vielmehr folgte die kirchliche Musik mehr und mehr der sich auf ihrem Wege vorwärts bewegenden weltlichen (Instrumental-) Musik. Bach und Händel einerseits, Mozart und Haydn andererseits brauche ich wohl nicht weiter zu erläutern; hätten die Ersten statt Oratorien-Musik katholische Kirchenmusik geschrieben und die beiden Letzten gewußt oder gefühlt, was katholische Kirchenmusik ist, es stände heute besser um die Instrumental-Musik in der Kirche.

So lag im Mangel der Originalität kirchlicher Compositionen oder, wenn man will, in ihrem Anschlusse an die mit vollen Segeln der Sinnlichkeit zusteuernde weltliche Musik einer der Gründe für den Verfall der Kirchenmusik.

Aber auch im Wesen der Instrumentalmusik selbst liegt eine große Gefahr, der man aber leider nicht auszuweichen wußte. Die menschliche Stimme ist nur ein Mal der Vervollkommnung fähig, bei der Instrumentalmusik gilt dies von jedem Instrumente. Jedes kann und will zur Geltung gebracht werden und jeder Spieler will zur Geltung gelangen. So schreibt man Soli für die Sänger, Soli für jedes Instrument, und auf Kosten des einheitlichen Zusammenwirkens Aller, der nöthigen Ueber- und Unterordnung kommt die Selbstständigkeit der Theile zur nicht immer angenehmen Geltung.

Diese zwei markantesten Züge moderner kirchlicher Instrumentalmusik mußten hervorgehoben werden, weil sie gerade bei einer Musik-Gattung, die ich eben heute zum Anlaß einer Besprechung genommen, in voller Prägnanz auftreten. Ich meine die Litaneien.

Gerade hier mußten die Componisten, die theils wegen der Instrumentalmusik, theils wegen des Inhaltes der Litanei, bei den regelmäßig wiederkehrenden Implorationen so leicht der Gefahr der Monotonie ausgesetzt waren, in einer Weise sich zu helfen suchen, welche den Charakter des Liturgischen vollkommen abstreifte. Die Componisten des 16. und 17. Jahrhunderts (Beispiele: Orlandus Lassus, Rinaldo del Mel, Fileno Cornazzano) haben durch die einfachsten Mittel ihre Aufgabe in einer Weise gelöst, die man geradezu als unnachahmlich bezeichnen muß. Ein Vergleich auf dem Gebiete der Poesie liegt nahe: Homer. Entweder copirt man ihn oder geht über ihn hinaus.

Die Responsionen z. B., im homophonen Satze gehalten, wechseln nur in der Lage und in den Grundtönen der Accorde. Und doch sind gerade sie es, welche die ergreifendste Wirkung ausüben und eine andächtige Stimmung erzeugen, die, ebenso frei von sinnlicher Erregung, wie sentimentaler Rührung, als die wahre, dem Geiste und den Anforderungen der Kirche gemäße zu bezeichnen ist.*) Wie kommen nun die modernen Componisten über die Schwierigkeit hinweg? Instrumentirungen in allen Formen, theaterähnliche Soli und Arien, enfin Cantaten, denen der Text einer Litanei unterlegt ist, der Wechselgesang völlig vermieden — das ist die Physiog-

*) Ich kann mir nicht versagen hier auf das Pangue lingua (Tantum ergo) von Palestrina (Stehle, Liber motettorum S. 37), aufmerksam zu machen, welches Denen, die der letzten Aufführung des Wiener Cäcilien-Vereines anwohnten, in Erinnerung sein wird. Dasselbe kann als Prototyp der geschilderten Weise bezeichnet werden. Man vergleiche die Mittel eines modernen instrumentirten Tantum ergo mit denen des in Rede stehenden: beinahe durchgängig nichts als die einfachsten Dreiklänge. Und dann vergleiche man die Wirkung. — Allerdings gehört dazu auch ein andächtiges Absingen. Wo ist aber das bei modernen Compositionen möglich?

nomie einer Litanei. Nun erst die Auswüchse solcher Musik! Man denke an die heiteren Litaneien eines Schiedermaier und Consorten, in denen das Ora pro nobis und das Miserere nobis mit Blech- und Paukengerassel intonirt wird — ein Bittender, der droht und poltert oder der möglichst Lärm macht, um nicht überhört zu werden — wie man es lieber will! Und solche Musik gehört nicht zu den Seltenheiten. Aber man ist es gewöhnt und hört es gerne, lieber als die langweilige Vocalmusik.

So stellt sich auf der einen Seite edle Einfachheit unedler Mannigfaltigkeit gegenüber. Freilich kann man mit der ersten nicht viele Proselyten werben. Es ist nicht der geringste Punkt, der sich der Regeneration unserer Kirchenmusik entgegenstellt, daß, wie Schlecht in seiner „Geschichte der Kirchenmusik" (S. 134) treffend bemerkt, das menschliche Herz, seit es sich dem verbotenen Genusse zugewendet, diesen Zug nicht verleugnet. Die Ascetik der Kirche, die auch in ihrer Musik sich abspiegelt, ist ihm lästig; es möchte auch in der Kirche wenigstens die Melodien und Harmonien, die in häuslicher Unterhaltung, im Concertsaale oder Theater die Sinne entzücken, genießen, da nun einmal die Texte sich nicht ändern lassen. Und ferner: Sind einmal die Sinne erregt, dann bedürfen sie weiterer Erregung, die sich bald wieder abstumpft und nach größerer begehrt. Dem an Reiz gewohnten Ohre nun plötzlich jene einfache Musik entgegen zu halten und sofortige Wirkung zu erwarten, ist kaum möglich. Noch eine andere Schwierigkeit ersteht ebenso. Um bei den Litaneien zu bleiben, welch' correcter und welch' andächtiger Gesang gehört dazu, um sie nicht monoton erscheinen zu lassen!

Auf diesem Punkte haben nun Compositionen eingesetzt, die der Monotonie schon durch den Satz entgegenarbeiten, ohne darum den Charakter des Wechselgesanges aufzugeben. Dahin gehört die Litanei Witt's, deren Bezeichnung sich am Eingange dieser Zeilen findet und die ich darum hier bespreche, weil sie, jüngst vom Wiener „Cäcilien-Vereine" aufgeführt, Vielen bekannt sein wird, und so die Möglichkeit geboten ist, dem hier Gesagten auch die Erinnerung gegenüberzustellen. Ich glaubte, ihre Bedeutung nicht besser würdigen zu können, als indem ich ihre Stellung innerhalb der kirchenmusikalischen Compositionen auseinandersetze.

Was sollte ich darüber schreiben, daß sich darin kein geflötetes Kyrie eleison, kein schmachtendes Rosa mystica, kein geblasenes Regina angelorum, kein gepauktes Agnus Dei, daß sich nicht großartige Durchführungen einzelner Motive oder kein greller Wechsel von Accorden oder Tonarten findet? Das von Witt zu sagen, hieße das geringste seiner Verdienste erwähnen. Was aber die eigentliche Bedeutung der Composition ausmacht, das glaubte ich, wie gesagt, darlegen zu müssen. Soll ich nun über das derselben zu Grunde liegende Princip ein Urtheil fällen? Ich fasse es kurz: Nur ein solch' gediegener Kenner der alten Meister, nur ein Componist, der in so hohem Maße den polyphonen wie den homophonen Satz beherrscht wie Witt, darf, ohne Verdacht und Gefahr zu laufen, wie die anderen modernen Componisten, über den Mangel des Geistes und des Gefühles täuschen zu wollen, die charakterisirte Stylweise gebrauchen. Vielleicht läßt dies Urtheil Streit zu, allein im gegebenen Falle nehme ich ihn, wie ersichtlich, nicht auf. So bleibt noch die weitere Frage: Wie hat Witt seine Weise durchgeführt? Zunächst gehört hierher, daß er die Invocationen theils von einzelnen Sängern, theils von mehreren bis zum Quintett oder im Choral vortragen läßt, dem Chore fallen selbstverständlich die Respensorien zu, und zwar im regelmäßig homophonen, zuweilen polyphonen Satze. Im Meritorischen aber darf man nicht zögern, zu sagen, daß die Art der Durchführung eine vollkommene zu nennen ist. Der Wechsel der Soli und des Chores geschieht in der — ich möchte als bezeichnend sagen — unauffälligsten Weise; der Wechsel der Soli selbst ist überall streng motivirt (z. B. Regina angelorum). Der flehende Bittgesang Kyrie eleison, die lieblichen Anrufungen der Gottesmutter (Sancta Maria) bilden zu den festlich intonirten Salus infirmorum und besonders Regina angelorum einen stimmungsvollen Gegensatz. Tief ergreifend ist das Agnus Dei; herrliche Harmonien zu einem inbrünstigen Gebet gestaltet. Wahrheitsvolle Hingabe an die Sache der Religion, tiefes Erfassen der Kunstformen vereinigen sich, um mit relativ bescheidenen Mitteln den Geist und das Herz des Zuhörers zur Andacht zu erheben.

Wenn das die Absicht des Componisten war — an dem Schreiber dieser Zeilen hat er sie erreicht.

Im Verlage von F. Pustet, New York, P.O.B. 5613, zu haben:

HABERL, REV. F. X., Magister Choralis. Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Dieses in seiner Art unübertroffene Werk, das keinem Priester, Organisten, Lehrer ꝛc. fehlen sollte, hat eine Empfehlung nicht mehr nöthig. Wir haben nur noch auf die Umarbeitung und Verbesserung dieser Auflage gegenüber der vierten hinzuweisen; diese besteht in Folgendem:

1. Was früher bei Matutin und Laudes in §32 erklärt wurde, ist jetzt bei Vesper und Complet aufgeführt, da diese Theile der Horen viel häufiger benöthigt werden. Matetin und Landes werden in einem Paragraphen behandelt.

2. An den einschlägigen Stellen wurden wichtige Entscheidungen der S. C. R., die den Gesang betreffen, mitgetheilt.

3. Die Hymnen in §38, sowie die einfache, erst jüngst von der S. C. R. approbirte Gesangsweise der vier marianischen Antiphonen und des "Te Deum" wurden als Gesangübungen ganz aufgenommen. Endlich ist dieser Auflage der Holzschnitt, „Guido von Arezzo", als Titelblatt beigefügt. —

Ausstattung und Preis (60 Cents) wie früher.

Möge man dieses Buch gründlich studiren und darnach handeln! „Nur diejenigen Chöre", sagt Haberl mit Recht, „welche sich auf's Innigste mit der Liturgie und ihren Vorschriften vertraut machen, arbeiten und wirken im Geiste der Kirche.

J. Singenberger, Professor.

MOHR, J., Orgelbegleitung zum "Cantate"; Preis $1. 50.

Ein ganz ausgezeichnetes Werk! Es enthält:

1. Die Orgelbegleitung zu den einhundertundsechs zweistimmigen Liedern. Der zweistimmige Satz ist der Begleitung in einem eigenen System beigedruckt; dadurch ist das Einüben der Lieder erleichtert; auch kann der Organist jeder Stimme nöthigenfalls leichter nachhelfen.

2. Dieses Werk enthält vierhundertundfünfzig Orgelstücke, als Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den betreffenden Liedern, — darunter auch einige längere, während der Kommunion der Kinder zu spielen. Diese sehr guten Orgelstücke stammen von H. Oberhoffer, der auch die Begleitung zum zweistimmigen Satze der Lieder geschrieben, von Herrn Seminarlehrer J. Blind aus Brühl, L. Courtade aus Toulouse, Rev. F. Könen, Domkapellmeister in Köln, Herrn Seminarlehrer P. Piel aus Boppard. Der zweistimmige Satz der Lieder, einfach, melodiös, für das Gehör leicht faßlich, stammt von Rev. P. Mohr. Weder die Orgelbegleitung, noch die Vor- und Nachspiele stellen an die Fertigkeit der Spieler hohe Anforderungen; indessen können sie von Anfängern auch nicht ohne alle Vorbereitung vom Blatte gespielt werden. Wo das Stück über das „Mittelschwer" hinausgeht, ist fast immer ein leichteres beigegeben, damit die schwächeren Spieler nicht in Verlegenheit kommen. Sämmtliche Stücke können ohne Pedal, also auf jedem Melodeon ausgeführt werden; der Hinzutritt des Pedals ist natürlich in den meisten Fällen für die Klangwirkung von Vortheil. Auch die Bemerkungen bezüglich der Registrirung ꝛc. von Herrn Oberhoffer sind sehr willkommen. — Weil gerade durch verkehrte, sinnlose Vor- und Zwischenspiele die Schönheit der Kirchenlieder so oft zerstört wird, so können wir das vorliegende Buch nicht genug empfehlen als ein stets nützliches und lehrreiches Werk. Bei diesem Anlaß empfehlen wir wiederum das Gesang- und Gebetbuch „Cäcilia" und die Orgel-Begleitung dazu "Jubilate" von demselben Verfasser auf's Angelegentlichste.

J. Singenberger, Professor.

Stenographischer Bericht über die siebente General-Versammlung des Cäcilien-Vereins für alle Länder deutscher Zunge, abgehalten in Biberach am 11., 12., und 13. Sept. 1877. — Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg.

Dieser Bericht enthält das Programm, sämmtliche Reden (von Mettenleiter, Rau, Haberl, Walter, Bischof Hefele, Bischoff, Molitor, Jung, Ahle) Berichterstattung, Verhandlungen (Wahl des Präsidenten, über das Chroma in der Kirchenmusik ꝛc.).

Diese Broschüre wird jedem Cäcilianer von Nutzen und Interesse sein; wir empfehlen deren Verbreitung um so mehr, als der Ertrag

einem so guten Zwecke gewidmet ist: der Förderung der kirchlichen Musikschule in Regensburg.

J. Singenberger, Professor.

METTENLEITER, B. Stabat Mater, für vier gemischte Stimmen mit Orgel- oder Orchester-Begleitung (zwei Violinen, Viola, Cello und Violon, Clarinetten ꝛc. ad lib.) Preis $1.10. Partitur und Stimmen.

Die ganze Sequenz ist hier in neun Nummern abgetheilt. Die Composition, durchgehends polyphon, bald für Ober-, bald für Unter-, bald für gemischte Stimmen, stellenweise achtstimmig, muß bei guter Besetzung und gehörig studirtem Vortrage eine sehr günstige Wirkung haben, wenngleich nicht eine so große, wie Witt's Stabat mater, das jedoch bedeutend leichter ist. In der Partitur sind namentlich im Texte manche Druckfehler vor der Aufführung zu corrigiren. Wir wünschten, daß solche Compositionen von Dirigenten und Chören fleißig studirt und dann statt den für den katholischen Gottesdienst nicht passenden Stabat mater eines Pergolese, Rossini ꝛc. ꝛc. aufgeführt würden.

J. Singenberger, Professor.

SANTNER, CARL. Sechs Motetten für zwei bis acht Stimmen und Orgel; Herrn Dr. Fr. Witt hochachtungsvoll zugeeignet. — Preis 50 Cents.

Dieses Heft enthält: Vexilla regis für Sopran und Alt; Ave maris für Sopran und Alt; "Oculi omnium", Graduale für Frohnleichnam für vier gemischte Stimmen; "Sacerdotes" Offert. für Frohnleichnam für vier gemischte Stimmen; Timete Dominum, Graduale für Allerheiligen, für vier gemischte Stimmen; Justorum animae Offert. für Allerheiligen, für vier gemischte Stimmen; Tui sunt coeli, Offert. für die dritte Messe vor Weihnachten, für Sopran, Alt und Baß; endlich Deus ego amo te, für acht Stimmen (zwei Chöre).

Diese Motetten sind dankbar und nur mittelschwer.

J. Singenberger, Professor.

Im Verlage von A. Coppenrath in Regensburg:

STEHLE, G. E.. Kleines Sängerbrevier; ein theoretisch-praktisches Gesangbüchlein nach den Grundsätzen der Galin-Paris-Chevé'schen Methode auf Notenschrift angewendet. —

Dieses Büchlein ist, wie Stehle sagt, so recht aus dem eigenen, dringenden Bedürfniß herausgewachsen — ein Büchlein für Knaben-Institute, wo die Knaben meist ohne jede Vorkenntniß, dem Stimm-Bruche nahe, keiner Höhe mehr fähig — doch singen müssen. Da braucht man alles Nöthige aus der Theorie in engem Rahmen, angenehmer Form, verbunden mit leichten, für die verschiedensten Verhältnisse passenden Gesängen. Dieses will das „Sängerbrevier" bieten. Die „Theorie" des Werkleins ist insofern aber eine neue, als die Galin-Paris-Chevé'sche Methode (Ziffernsystem) auf's Notensystem übertragen ist, eine Erleichterung, um mit weniger Mühe sichere Sänger und schneller lesende Chöre zu erhalten. Der zweite Theil enthält vierundneunzig Lieder und zwar No. 1 bis 16 — religiöse Lieder; 17 bis 40 — Tages- und Jahreszeiten; 41 bis 70 — Heimath und Vaterland; 71 bis 84 — Turn- und Wanderlieder; 85 bis 94 — humoristische Lieder. Die Lieder sind für zwei bis vier Oberstimmen (Sopran und Alt). — Beide Theile, der theoretische und der praktische, sind mit großer Gewandtheit, vielem Fleiß und guter Wahl ausgearbeitet, und verdient das Büchlein große Verbreitung.

J. Singenberger, Professor.

Verschiedenes.

— Der berühmte Kirchenmusikkomponist Carl Greith (cf. Cäcilia 1874, No. 4. p. 9.) ist zum Domkapellmeister an der Frauenkirche in München ernannt worden. Wir gratuliren unserem Ehrenmitgliede herzlich zu diesem Wirkungskreise.

— Das von uns in der „Cäcilia" 1877, p. 170 empfohlene, im Verlage von B. Herder (St. Louis) erschienene Werk „Palestrina" von W. Bäumler ist im Leipziger „Musikalisches Wochenblatt" 1877, No. 51, auf's Wärmste empfohlen worden. —

† Am 28. Oktober Hofkapellmeister J. Herbeck, eine der ersten Kunstkapacitäten Wiens, tüchtiger Dirigent, im Alter von beinahe 46 Jahren.

† Am 26. Oktober C. F. Becker, ehemaliger Organist an der Peterskirche in Leipzig und Lehrer am Conservatorium daselbst, geachteter Musikhistoriker, ꝛc., im 71 Lebensjahre.

— J. Rheinberger, der berühmte Componist und Professor am Conservatorium in München, ist an Büllner's Stelle zum Kapellmeister an der Allerheiligen-Hofkapelle in München ernannt worden.

CATALOGUE OF SOCIETY-MEMBERS.

(Continued.)

2347, Mr. Nic Mayer, Lehramts-Candidat, St. Francis Station; 2348, Rev. Augustin Sklorzik, Bay City, Mich.

HONORARY MEMBERS:

Mr. A. Kaim, Chordirector in Biberach; Rev. M. Haller, Kapellmeister in Regensburg; Mr. J. Hanisch, Domorganist in Regensburg. (To be continued.)

Berichtigung.

In „Cäcilia", No. 1, 1878, p. 9, Spalte 2, Zeile 34 von unten lies „Tonarien", statt „Tonarten"; — p. 13, Spalte 2, Zeile 10 (des deutschen Textes) von unten lies „Chowerk", statt „Chorwerk".

Das Notenbeispiel p. 3 ist „auf den Kopf gestellt"; man drehe es um!

Quittungen des Schatzmeisters E. Steinback,

L. B. 5613, New York,

für erhaltene Beiträge von: Rev. P. J. Hobi, O. S. B., St. Meinrad, Ind., $4.80; Benedictine fathers, Standing Rock, Dakota Terr., $1.10; Members of Monastery St. Meinrad, 80 Cents; Members of Congregation, St. Meinrad, 80 Cents; Mr. M. Becker, St. Francis, Wisc., $1.00; Mr. Hy. Boeving, Old Monroe, Mo., $1.60; Rev. J. Bauhaus, Florissant, Mo., $1.60; Mr. J. Wade, Plymouth, Ind., $1.10; Mr. C. Bergmann, Plymouth, Ind., $1.10; Rev. A. B. Oechtering, Mishawaka, Ind., $3.50; Rev. Dr. Laurenzis, Rochester, N. Y., $1.60; Mr. Andr. Stein, New Orleans, La., $1.10; Rev. P. J. Ebert, Bay City, Mich., $3.20; Rev. J. Kircher, Prof., Susp. Bridge, N. Y., $1.60; Mr. J. M. A. Schultheis, Prof., St. Mary's, Ky., $2.70; Rev. P. M. Abbelen, Milwaukee, Wisc., $1.60 Sisters of N. Dame, Milwaukee, Wisc., $1.10; Miß K. Spooner, Rochester, N. Y., $1.60; Rev. C. L. Schulte, New Vienna, Iowa, $1.60; Mr. W. Krampf, Prof., Allegheny, N. Y., $1.60; Mr. J. H. Reugers, Wapakoneta, Ohio, $6.00; Rev. F. Nigsch, Wapakoneta, Ohio, $1.50; Rev. Jos. Lutz, St. Marys, O., $1.60; Mr. L. F. Wortmann, Barton, Wisc., $1.10; Rev. Prof. Messmer, Seton Hall, N. J., $1.60; Franciscan fathers St. Peters, Chicago, Ills., $1.10; Mr. H. J. Nothnagel, Columbus O., $1.10; Mr. E. Stutzer, Jersey City, N. J., $1.60; Very Rev. P. Rector Wirth, C. S. S. R., New York, $12.50; Mr. F. X. Sohmer, N. Y. City, $1.60; Rev. A. Hechinger, Egg Harbor City, $1.60; Rev. J. Tanzer, Ft. Hamilton, $1.10; Rev. J. G. Sudeik, Old Monroe, Mich., $1.60; Rev. H. Wibbe, Oswego, N. Y., $1.10; Rev. J. N. Reinbolt, Dayton, O., $1.10; Jesuit fathers, Toledo, O., $3.40; Cäcilien-Pfarr-Verein, Toledo, O., $1.20; St. Rosa's Convent, La Crosse, Wisc., $1.10; Rev. F. X. Fromholzer, Springville, N. Y., $1.60; Cäcilien Pfarr-Verein, Findlay, O., $13.50; Mr. C. F. Boos, Tiffin, O., $1.10; Rev. Th. Kußmann, Springfield, Mo., $1.10; Mr. H. Hoerstmann, Burlington, Ja., $1.85; Rev. P. J. Weber, St. Louis, Mo., $1.10; Rev. F. X. Ege, Carl Park, Ind., $1.10; Mr. Jos. Kenning, Dyer, Ind., $1.60; Rev. C. G. Bolte, Jonia, Mich., $1.60; Rev. N. A. Moes, Cleveland, O., $1.60; Cäcilien-Verein, St. Mary's Seminary, Cleveland, O., $8.10; Mr. J. Roetzel, Randolph, O., $1.60; Rev. A. Sauther, La Crosse, Wisc., $1.60; Rev. St. Preiser, La Crosse, Wisc., $1.60; Rev. G. Mirbach, Quincy, Ills., $1.60; Mr. Jos. Sohn, Quincy, Ills., $1.60; Rev. A. Zitterl, Madison, Wisc., $1.60; Rev. A. Sauter, Festina, Iowa, $1.10; Mr. St. Lindenberger, Milwaukee, Wisc., $1.60; Cäcilien-Verein, St. Francis-Kirche, Milwaukee, Wic., $14.00; Rev. P. Suche, Milw., Wisc., $1.60; Mr. H. Winkeler, Mishawaka, Ind., $1.60; Neuhausel Bros., Toledo, O., $1.10; Rev. P. Pius, Clifton, Ont., $1.60; Mr. A. Theisen, St. Joseph, Mich., $1.60; Rev. A. Sklorzik, Bay City, Mich., $1.60; Mr. Jg. Inkmann, Leavenworth, Kans., $1.60; Rev. M. Huhn, Leavenworth, Kans., $1.60; Rev. J. O'Reilly, Leavenworth, Kans., $1.60; Mr. D. Huhn, Seneca, Kans., $1.10; Rev. H. Hegemann, Enfield, Ills., $1.60; Franciscan fathers, Herman, Mo., $1.10; Mr. Ad. Schiferl, Olean, Nebr., $1.60; Rev. Th. Hibbelen, Ft. Wayne, Ind., $1.10; Rev. P. Farrelly, Galena, Ills., $1.10; Rev. G. Leve, Springfield, Ills., $1.10; Mr. F. Bernard, Springfield, Ills., $1.10; Very Rev. P. Mauritius, Teutopolis, Ills., $1.10; Mr. Geo. Mexal, Fulda, Ind., $1.10; Ven. Mother, Aug. Volk, O'Fallon, Mo., $1.60.

KNABE

HIGHEST CENTENNIAL AWARD.

Diploma of Honor and Medal of Merit.

By the system of awards adopted, Pianos of all grades received medals of precisely the same character, but the true test of merit appears only in the reports of the judges accompanying the medals. The judges found in the Knabe Pianos

The Best Exponents of the Art of Piano Making

and by their verdict have conceded to them

THE LEADING POSITION,

COMBINING

All the Requisities of a Perfect Instrument in the Highest Degree:

POWER, RICHNESS AND SINGING QUALITY OF TONE, EASE AND ELASTICITY OF TOUCH, EFFECTIVENESS OF ACTION, SOLIDITY & ORIGINALITY OF CONSTRUCTION, EXCELLENCE OF WORKMANSHIP ON ALL FOUR STYLES,

Concert Grands,
Parlor Grands,
Square and Upright Pianos.

Wm. Knabe & Co.,
BALTIMORE & NEW YORK.
112 5th Ave., New York.

Just Out:

ORGANUM COMITANS

AD

VESPERALE ROMANUM,

QUOD CURAVIT

SUB AUSPICIIS SS. DOM. N. Pii. PP. IX.

Sacrorum Rituum Congregatio.

SECTIO I.

Continet Communia Vesperarum nec non appendicem variarum cantionum, quae omnia redegit ac transposuit

F. X. HABERL, J. HANISCH,
harmonice ornavit

Square Quarto.

Bound Half Morocco $1.00.

With appendix: "Psalmi Vespertini secundum normam octo tonorum ad commod. usum in choro numeris notati."

Fr. Pustet,
NEW YORK AND CINCINNATI.

Odenbrett & Abler,

ORGELBAUER,

100 Reed Street,
Milwaukee, Wisc.

Eben erschien:

Cæcilien-Kalender

für das Jahr 1878.

Redigirt zum Besten der kirchl. Musik-Schule von

F. X. HABERL,

Domkapellmeister in Regensburg.

Preis:

Postfrei 60 Cents.

FR. PUSTET,
New York and Cincinnati.

Kirchenmusikalische Novitäten:

Magister Choralis.

Theoretisch praktische Anweisung zum gregorianischen Kirchengesange.

Von F. X. Haberl.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Gebunden 60 Cents.

Acht Motetten,

für zwei bis acht Stimmen und Orgel componirt.

Von Carl Santner.

50 Cents.

Sequentia Stabat Mater Dolorosa,

composita ad voces in aequales sive organo comit. a Bern. Mettenleiter, op. 16.

Part. $1.10, Singstimmen 20 Cts.

Stimmen-Hefte

zu den Offertorien des ganzen Jahres, zu welchen die Partituren meistens in den kirchenmusikalischen Zeitschriften von Dr. F. Witt und in G. E. Stehle's Motettenbuch erschienen sind.

Herausgegeben von Dr. F. Witt, op. 15.

Zweite Lieferung $1.10.

(Heft 1 hat gleichen Preis.)

Fr. Pustet,

NEW YORK, L. B. 5613. CINCINNATI, 204 Vine St.

Für Freunde wahrer Kirchenmusik.

Im Verlage von **Fr. Pustet** in New York und Cincinnati ist erschienen, und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Cäcilia.

Katholisches Gesang- und Gebetbuch

von

JOSEPH MOHR.

Neunte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit vielen bischöflichen Approbationen.
16°. XII. 596 Seiten.
Preis geb. . 75 Cts. | Per Dutzend . . $6.00

Das vorliegende Gesang- und Gebetbuch enthält: 1) 65 Lieder für das Kirchenjahr; 2) 49 von der allerseligsten Jungfrau, darunter 7 für die Maiandacht; 3) 21 von den Engeln und Heiligen; 4) vier Singmessen, eine Meßandacht für die gemeinschaftliche Kommunion, vier Choralmessen, nebst denjenigen liturgischen Gesängen, welche mit der missa cantata in Verbindung stehen; 5) die Psalmen, Hymnen und Versikel aller Sonn- und Festtage des ganzen Kirchenjahres; 6) die vollständige Complet nebst den marianischen Antiphonen; 7) 52 Lieder für verschiedene Anlässe, darunter eine Singmesse für die Abgestorbenen und das vollständige Requiem nebst dem Libera, schließlich 8) eine ausgewählte Sammlung von Gebeten und Andachtsübungen.

Die Melodien der Choralmessen, der Vespern, der Complet und der Litaneien sind den officiellen Choralbüchern Rom's entnommen; die übrigen Melodien mit solcher Sorgfalt ausgewählt, daß das Buch, ohne Beanstandung einer einzigen Nummer, von den Referenten des Cäcilien-Vereins in den Vereinskatalog aufgenommen wurde. Sämmtlichen Liedern ist die Melodie mit Notendruck beigegeben.

Obwohl der Preis bei dem reichen Inhalte und der hübschen Ausstattung beisp ellos billig ist, so gewähren wir bei Einführungen in Unterrichtsanstalten und Gemeinden gern noch eine entsprechende Anzahl von Frei-Exemplaren; man wolle sich deshalb direkt mit uns in Verbindung setzen.

(Bei Einführung in Schulen wird besonderer Preis eingeräumt.)

Die vierstimmige Ausgabe, resp. Orgelbegleitung der „Cäcilia", welche unter dem Titel: "Jubilate Deo" erschien, kostet $2.00.

J. P. Mohr's Cantate.

Katholisches Gesang- und Gebetbüchlein mit Melodien, alle zweistimmig gesetzt.
Mit bischöfl. Approbation. Fünfte Auflage. 32. 320 S.
Cartonnirt 0 30
Per Dutzend $2 50
Orgelbegleitung dazu mit Vor- und Nachspielen, 192 Seiten quer Quart, geb. $1.50.

Die als Beilage zu diesen Blättern erschienene:

Missa Septimi Toni

von

Fr. Witt

ist nun complet broschirt zu haben.

Preis 35 Cents.

Singstimmen 15 Cents @ Set.

Fr. Pustet,

NEW YORK, L. B. 5613. CINCINNATI, O. 204 Vine St.

FOR SALE BY

FR. PUSTET,

L. B. 5613, New York,
204 VINE ST., Cincinnati, Ohio.

OIL PAINTING

OF

St. Cecilia.

Size 22x28. Price $5.00

einen in guten Chorä gesetzten Ch. bei Leitung der städtischen Musikschule in Regensburg.

J. Singenberger, Professor.

METTENLEITER, R. Missae Variae, für vier gemischte Stimmen mit Orgel oder Orchester-Begleitung (zwei Violinen, Viola, Cello und Violon, Contrabass ad lib.) Preis $1.10. Partitur und Stimmen.

Die neue Composition ist hier in neun Nummern abgetheilt. Die Compositionen durchgehends polyphon, bald für Ober-, bald für Unter-, bald für gemischte Stimmen, stellenweise achtstimmig, und bei guter Besetzung und gehörig studirtem Vortrage eine sehr günstige Wirkung haben, wenngleich nicht eine so große, wie Witt's Stabat mater, das jedoch bedeutend leichter ist. In der Partitur sind namentlich im Texte manche Druckfehler vor der Aufführung zu corrigiren. Wir wünschten, daß solche Compositionen von Dirigenten und Chören fleißig studirt und dann statt den für den katholischen Gottesdienst nicht passenden Stabat mater eines Pergolese, Rossini u. a. aufgeführt würden.

J. Singenberger, Professor.

SANTNER, CARL. Sechs Motetten für zwei bis acht Stimmen und Orgel; Herrn Dr. Fr. Witt hochachtungsvoll zugeeignet. — Preis 50 Cents.

Dieses Heft enthält: Vexilla regis für Sopran und Alt; Ave maris für Sopran und Alt; "Oculi omnium", Graduale für Frohnleichnam für vier gemischte Stimmen; "Sacerdotes" Offert. für Frohnleichnam für vier gemischte Stimmen; Timete Dominum, Graduale für Allerheiligen, für vier gemischte Stimmen; Justorum animae Offert. für Allerheiligen, für vier gemischte Stimmen; Tui sunt coeli, Offert. für die dritte Messe vor Weihnachten, für Sopran, Alt und Baß; endlich Deus ego amo te, für acht Stimmen (zwei Chöre).

Diese Motetten sind dankbar und nur mittelschwer.

J. Singenberger, Professor.

Im Verlage von A. Coppenrath in Regensburg:

STEHLE, G. E.. Kleines Sängerbrevier; ein theoretisch-praktisches Gesangbüchlein nach den Grundsätzen der Galin-Paris-Chevé'schen Methode auf Notenschrift angewendet. —

Dieses Büchlein ist, wie Stehle sagt, so recht aus dem eigenen, dringenden Bedürfniß herausgewachsen — ein Büchlein für Knaben-Institute, wo die Knaben meist ohne jede Vorkenntniß, dem Stimm-Bruche nahe, keiner Höhe mehr fähig — doch singen müssen. Da braucht man alles Nöthige aus der Theorie in engem Rahmen, angenehmer Form, verbunden mit leichten, für die verschiedensten Verhältnisse passenden Gesängen. Dieses will das „Sängerbrevier" bieten. Die „Theorie" des Werkleins ist insofern aber eine neue, als die Galin-Paris-Chevé'sche Methode (Ziffernsystem) auf's Notensystem übertragen ist, eine Erleichterung, um mit weniger Mühe sichere Sänger und schneller lesende Chöre zu erhalten. Der zweite Theil enthält vierundneunzig Lieder und zwar No. 1 bis 16 — religiöse Lieder; 17 bis 40 — Tages- und Jahreszeiten; 41 bis 70 — Heimath und Vaterland; 71 bis 84 — Turn- und Wanderlieder; 85 bis 94 — humoristische Lieder. Die Lieder sind für zwei bis vier Oberstimmen (Sopran und Alt). — Beide Theile, der theoretische und der praktische, sind mit großer Gewandtheit, vielem Fleiß und guter Wahl ausgearbeitet, und verdient das Büchlein große Verbreitung.

J. Singenberger, Professor.

Verschiedenes.

— Der berühmte Kirchenmusikkomponist Carl Greith (cf. Cäcilia 1874, No. 4. p. 9.) ist zum Domkapellmeister an der Frauenkirche in München ernannt worden. Wir gratuliren unserem Ehrenmitgliede herzlich zu diesem Wirkungskreise.

— Das von uns in der „Cäcilia" 1877, p. 170 empfohlene, im Verlage von B. Herder (St. Louis) erschienene Werk „Palestrina" von W. Bäumker ist im Leipziger „Musikalisches Wochenblatt" 1877, No. 51, auf's Wärmste empfohlen worden. —

† Am 28. Oktober Hofkapellmeister J. Herbeck, eine der ersten Kunstkapazitäten Wiens, rüstiger Thätigkeit, im Alter von beinahe 46 Jahren.

† Am 24. Oktober C. J. Becker, ehemaliger Organist an der Peterskirche in Leipzig und Lehrer am Conservatorium daselbst, geachteter Musikschriftsteller, u., im 71 Lebensjahre.

— J. Rheinberger, der berühmte Componist und Professor am Conservatorium in München, ist an Wüllner's Stelle zum Kapellmeister an der Allerheiligen-Hofkapelle in München ernannt worden.

CATALOGUE OF SOCIETY-MEMBERS.

(Continued.)

2347, Mr. Nic Mayer, Lehramts-Candidat, St. Francis Station; 2348, Rev. Augustin Sklorzik, Bay City, Mich.

HONORARY MEMBERS:

Mr. A. Kalm, Chordirector in Biberach; Rev. M. Haller, Kapellmeister in Regensburg; Mr. J. Hanisch, Domorganist in Regensburg.

(To be continued.)

Berichtigung.

In „Cäcilia", No. 1, 1878, p. 9, Spalte 2, Zeile 34 von unten lies „Tonarien", statt „Tonarten"; — p. 13, Spalte 2, Zeile 10 (des deutschen Textes) von unten lies „Echowerk", statt „Chorwerk".

Das Notenbeispiel p. 3 ist „auf den Kopf gestellt"; man drehe es um!

Quittungen des Schatzmeisters E. Steinback,

L. B. 5613, New York,

für erhaltene Beiträge von: Rev. P. J. Hobi, O. S. B., St. Meinrad, Ind., $4.80; Benedictine fathers, Standing Rock, Dakota Terr., $1.10; Members of Monastery St. Meinrad, 80 Cents; Members of Congregation, St. Meinrad, 80 Cents; Mr. M. Becker, St. Francis, Wisc., $1.00; Mr. Hy. Boeving, Old Monroe, Mo., $1.60; Rev. J. Bauhaus, Florissant, Mo., $1.60; Mr. J. Wade, Plymouth, Ind., $1.10; Mr. C. Bergmann, Plymouth, Ind., $1.10; Rev. A. B. Oechtering, Mishawaka, Ind., $3.50; Rev. Dr. Laurenzis, Rochester, N. Y., $1.60; Mr. Andr. Stein, New Orleans, La., $1.10; Rev. P. J. Ebert, Bay City, Mich., $3.20; Rev. J. Kircher, Prof., Susp. Bridge, N. Y., $1.60; Mr. J. M. A. Schultheis, Prof., St. Mary's, Ky., $2.70; Rev. P. M. Abbelen, Milwaukee, Wisc., $1.60 Sisters of N. Dame, Milwaukee, Wisc., $1.10; Miß K. Spooner, Rochester, N. Y., $1.60; Rev. C. L. Schulte, New Vienna, Iowa, $1.60; Mr. W. Krampf, Prof., Allegheny, N. Y., $1.60; Mr. J. H. Rengers, Wapakoneta, Ohio, $6.00; Rev. F. Nigsch, Wapakoneta, Ohio, $1.50; Rev. Jos. Lutz, St. Marys, O., $1.60; Mr. L. F. Wortmann, Barton, Wisc., $1.10; Rev. Prof. Messmer, Seton Hall, N. J., $1.60; Franciscan fathers St. Peters, Chicago, Ills., $1.10; Mr. H. J. Nothnagel, Columbus O., $1.10; Mr. E. Stutzer, Jersey City, N. J., $1.60; Very Rev. P. Rector Wirth, C. S. S. R., New York, $12.50; Mr. F. X. Sohmer, N. Y. City, $1.60; Rev. A. Hechinger, Egg Harbor City, $1.60; Rev. J. Tanzer, Ft. Hamilton, $1.10; Rev. J. G. Sudeik, Old Monroe, Mich., $1.60; Rev. H. Wibbe, Oswego, N. Y., $1.10; Rev. J. N. Reinbolt, Dayton, O., $1.10; Jesuit fathers, Toledo, O., $3.40; Cäcilien Pfarr-Verein, Toledo, O., $1.20; St. Rosa's Convent, La Crosse, Wisc., $1.10; Rev. F. X. Fromholzer, Springville, N. Y., $1.60: Cäcilien Pfarr-Verein, Findlay, O., $13.50; Mr. C. F. Boos, Tiffin, O., $1.10; Rev. Th. Kußmann, Springfield, Mo., $1.10; Mr. H. Hoerstmann, Burlington, Ja., $1.85; Rev. P. J. Weber, St. Louis, Mo., $1.10; Rev. F. X. Ege, Carl Park, Ind., $1.10; Mr. Jos. Kenning, Dyer, Ind., $1.60; Rev. C. G. Bolte, Jonia, Mich., $1.60; Rev. N. A. Moes, Cleveland, O., $1.60; Cäcilien-Verein, St. Mary's Seminary, Cleveland, O., $8.10; Mr. J. Roetzel, Randolph, O., $1.60; Rev. A. Sauther, La Crosse, Wisc., $1.60; Rev. St. Preiser, La Crosse, Wisc., $1.60; Rev. G. Mirbach, Quincy, Ills., $1.60; Mr. Jos. Sohn, Quincy, Ills., $1.60; Rev. A. Zitterl, Madison, Wisc., $1.60; Rev. A. Sauter, Festina, Iowa, $1.10; Mr. St. Lindenberger, Milwaukee, Wisc., $1.60; Cäcilien-Verein, St. Francis-Kirche, Milwaukee, Wis., $14.00; Rev. P. Suche, Milw., Wisc., $1.60; Mr. H. Winkeler, Mishawaka, Ind., $1.60; Neuhausel Bros., Toledo, O., $1.10; Rev. P. Pius, Clifton, Ont., $1.60; Mr. A. Theisen, St. Joseph, Mich., $1.60; Rev. A. Sforzik, Bay City, Mich., $1.60; Mr. Ig. Inkmann, Leavenworth, Kans., $1.60; Rev. M. Huhn, Leavenworth, Kans., $1.60; Rev. J. O'Reilly, Leavenworth, Kans., $1.60; Mr. D. Huhn, Seneca, Kans., $1.10; Rev. H. Hegemann, Enfield, Ills., $1.60; Franciscan fathers, Herman, Mo., $1.10; Mr. Ad. Schiferl, Olean, Nebr., $1.60; Rev. Th. Hibbelen, Ft. Wayne, Ind., $1.10; Rev. P. Farrelly, Galena, Ills., $1.10; Rev. G. Leve, Springfield, Ills., $1.10; Mr. F. Bernard, Springfield, Ills., $1.10; Very Rev. P. Mauritius, Teutopolis, Ills., $1.10; Mr. Geo. Mezal, Fulda, Ind., $1.10; Ven. Mother, Aug. Bolt, O'Fallon, Mo., $1.60.

KNABE

HIGHEST CENTENNIAL AWARD.

Diploma of Honor and Medal of Merit.

By the system of awards adopted, Pianos of all grades received medals of precisely the same character, but the true test of merit appears only in the reports of the judges accompanying the medals. The judges found in the Knabe Pianos

The Best Exponents of the Art of Piano Making

and by their verdict have conceded to them

THE LEADING POSITION,

COMBINING

All the Requisities of a Perfect Instrument in the Highest Degree:

POWER, RICHNESS AND SINGING QUALITY OF TONE, EASE AND ELASTICITY OF TOUCH, EFFECTIVENESS OF ACTION, SOLIDITY & ORIGINALITY OF CONSTRUCTION, EXCELLENCE OF WORKMANSHIP ON ALL FOUR STYLES,

Concert Grands,
Parlor Grands,
Square and Upright Pianos.

Wm. Knabe & Co.,

BALTIMORE & NEW YORK.

112 5th Ave., New York.

Just Out:

ORGANUM COMITANS

AD

VESPERALE ROMANUM,

QUOD CURAVIT

SUB AUSPICIIS SS. DOM. N. Pii. PP. IX.

Sacrorum Rituum Congregatio.

SECTIO I.

Continet Communia Vesperarum nec non appendicem variarum cantionum, quae omnia redegit ac transposuit

F. X. HABERL, J. HANISCH,
harmonice ornavit

Square Quarto.

Bound Half Morocco $1.00.

With appendix: "Psalmi Vespertini secundum normam octo tonorum ad commod. usum in choro numeris notati."

Fr. Pustet,

NEW YORK AND CINCINNATI.

Odenbrett & Abler,

ORGELBAUER,

100 Reed Street,

Milwaukee, Wisc.

Eben erschien:

Cæcilien-Kalender

für das Jahr 1878.

Redigirt zum Besten der kirchl. Musik-Schule von

F. X. HABERL,

Domkapellmeister in Regensburg.

Preis:

Postfrei 60 Cents.

FR. PUSTET,

New York and Cincinnati.

Kirchenmusikalische Novitäten:

Magister Choralis.

Theoretisch-praktische Anweisung zum gregorianischen Kirchengesange.

Von F. X. Haberl.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Gebunden 60 Cents.

Acht Motetten,

für zwei bis acht Stimmen und Orgel componirt.

Von Carl Santner.

50 Cents.

Sequentia Stabat Mater Dolorosa,

composita ad voces in aequales sive organo comit. a Bern. Mettenleiter, op. 16.

Part. $1.10, Singstimmen 20 Cts.

Stimmen-Hefte

zu den Offertorien des ganzen Jahres, zu welchen die Partituren meistens in den kirchenmusikalischen Zeitschriften von Dr. F. Witt und in G. E. Stehle's Motettenbuch erschienen sind.

Herausgegeben von Dr. F. Witt, op. 15.

Zweite Lieferung $1.10.

(Heft 1 hat gleichen Preis.)

Fr. Pustet,

NEW YORK, L. B. 5613. CINCINNATI, 204 Vine St.

Für Freunde wahrer Kirchenmusik.

Im Verlage von Fr. Pustet in New York und Cincinnati ist erschienen, und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Cäcilia.

Katholisches Gesang- und Gebetbuch

von

JOSEPH MOHR.

Neunte verbesserte und vermehrte Auflage.

Mit vielen bischöflichen Approbationen. 16°. XII. 396 Seiten.

Preis geb. 75 Cts. | Per Dutzend $6.00

Das vorliegende Gesang- und Gebetbuch enthält: 1) 65 Lieder für das Kirchenjahr; 2) 40 von der allerseligsten Jungfrau, darunter 7 für die Maiandacht; 3) 21 von den Engeln und Heiligen; 4) vier Singmessen, eine Messandacht für die gemeinschaftliche Kommunion, vier Choralmessen, nebst denjenigen liturgischen Gesängen, welche mit der missa cantata in Verbindung stehen; 5) die Psalmen, Hymnen und Versikel aller Sonn- und Festtage des ganzen Kirchenjahres; 6) die vollständige Complet nebst den marianischen Antiphonen; 7) 52 Lieder für verschiedene Anlässe, darunter eine Singmesse für die Abgestorbenen und das vollständige Requiem nebst dem Libera, schließlich 8) eine ausgewählte Sammlung von Gebeten und Andachtsübungen.

Die Melodien der Choralmessen, der Vespern, der Complet und der Litaneien sind den officiellen Choralbüchern Rom's entnommen; die übrigen Melodien mit solcher Sorgfalt ausgewählt, daß das Buch, ohne Beanstandung einer einzigen Nummer, von den Referenten des Cäcilien-Vereins in den Vereinskatalog aufgenommen wurde. Sämmtlichen Liedern ist die Melodie mit Notendruck beigegeben.

Obwohl der Preis bei dem reichen Inhalte und der hübschen Ausstattung beisp ellos-billig ist, so gewähren wir bei Einführungen in Unterrichtsanstalten und Gemeinden gern noch eine entsprechende Anzahl von Frei-Exemplaren; man wolle sich deshalb direkt mit uns in Verbindung setzen.

(Bei Einführung in Schulen wird besonderer Preis eingeräumt.)

Die vierstimmige Ausgabe, resp. Orgelbegleitung der „Cäcilia", welche unter dem Titel: "Jubilate Deo" erschien, kostet $2.00.

J. P. Mohr's Cantate.

Katholisches Gesang- und Gebetbüchlein mit Melodien, alle zweistimmig gesetzt.

Mit bischöfl. Approbation. Fünfte Auflage. 32. 320 S.

Cartonnirt 0 30

Per Dutzend..... ...$2 50

Orgelbegleitung dazu mit Vor- und Nachspielen, 192 Seiten quer Quart, geb. $1.50.

Die als Beilage zu diesen Blättern erschienene:

Missa Septimi Toni

von

Fr. Witt

ist nun complet broschirt zu haben.

Preis 35 Cents.

Singstimmen 15 Cents @ Set.

Fr. Pustet,

NEW YORK, L. B. 5613. CINCINNATI, O. 204 Vine St.

FOR SALE BY

FR. PUSTET,

L. B. 5613, New York,

204 VINE ST., Cincinnati, Ohio.

OIL PAINTING

OF

St. Cecilia.

Size 22x28. Price $5.00